توفيق الحكيم
مفكراً .. فناناً

محمود أمين العالم

دار قضايا فكرية للنشر والتوزيع

توفيق الحكيم: مفكراً .. فناناً
محمود أمين العالم
«ط ٣ مزيدة ومنقحة»

الناشر: دار قضايا فكرية للنشر والتوزيع
الغلاف: أحمد اللباد
١٨ شارع ضريح سعد - شارع القصر العيني
ت: ٣٥٥٥٥٠٢ - ٣٥١٨١٦٠ - ٣٥٤١٨٠٣
طبع بدار العالم العربي للطباعة

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: ٩٤/٨٠٠٨
الترقيم الدولي: ٩٧٧/٥٥٩٩/٠٠/٨

توفيق الحكيم
مفكراً .. فناناً

مقدمة

لقد غاب عنا توفيق الحكيم مؤسس الأدب المسرحى فى أدبنا العربى الحديث، وكاد أن يغيب كذلك الأدب المسرحى فى أدبنا المعاصر بل كادت أن تغيب روح المسرح فوق خشبة المسرح فى بلادنا ، لولا قلة محدودة للغاية من الكتاب والمخرجين والممثلين الذين لا يزالون يجاهدون بجدية وصلابة وشرف فى مواجهة موجة كاسحة من التسطح والابتذال فى ثقافتنا المسرحية .

من أجل هذا كانت هذه الطبعة الثالثة الجديدة من كتاب توفيق الحكيم ، مفكراً فناناً وهى طبعة مختلفة فى الحقيقة : فهى لا تقتصر على ما احتواه الكتاب فى طبعته الأولى التى صدرت فى لبنان – بيروت عام ١٩٧٥ ، وهى لا تقتصر كذلك على تصحيح الأخطاء العديدة التى كادت أن تشوه الطبعة الثانية التى صدرت فى القاهرة عام ١٩٨٥ وإنما تضيف إلى هاتين الطبعتين أهم ما كتبته عن توفيق الحكيم فى كتب أو مجالات أخرى .

ولهذا ، ففى هذه الطبعة من الكتاب ، تتكامل رؤيتى لهذا الرائد الفكرى والمسرحى الكبير فى حياتنا الثقافية .

وليس الهدف من هذه الطبعة الجديدة من الكتاب ، محاولة إحياء أو تكريس ماضٍ فكرى أو فنى فى جانب من جوانب حياتنا الثقافية ، وإنما هى محاولة ، لإنعاش ذاكراتنا الثقافية عامة والمسرحية بوجه خاص ، لمواصلة طريق الفكر الجاد والإبداع الحقيقى المسئول . على أنه ليس هناك وصفة جاهزة ، أو معايير ثابتة ، أو قيم نهائية مطلقة ، تدعو هذه الصفحات إلى احتذائها أو تبنيها . وإنما هى دعوة إلى مراجعة النفس والفكر مراجعة

نقدية ، ومواجهة الواقع الراهن مواجهة موضوعية ، واستشراف المستقبل استشرافاً إبداعيا فى ضوء المستجدات والضروريات والمنجزات والتحديات الاجتماعية والعلمية والتكنولوجية والثقافية عامة فى بلادنا وفى عصرنا .

هذا ما أرجو أن يلهمه وأن يثيره هذا الكتاب بما يتضمنه من آراء وخبرات سلبية أو إيجابية .

محمود أمين العالم

يونيو ١٩٩٤

مقدمة الطبعة الثانية

ما أشد ما تختلف المواقف والآراء اليوم حول توفيق الحكيم . وهو اختلاف يغلب عليه الجانب السياسي . علي أن هذا الاختلاف حول الجانب السياسي، قد أخذ يغري بل يدفع ببعض الكتاب إلى الانتقال والارتفاع بهذا الاختلاف المحدد، إلى الاختلاف مع كل جوانب توفيق الحكيم الأخري من فكرية وفنية بل دحضها ورفضها كلية !

ولقد عاش توفيق الحكيم منذ العشرينات حتي السنوات الأولي من السبعينات موضع اعتزاز وتقدير ومحبة من المثقفين والنقاد جميعاً ، فضلاً عن جماهير القراء عامة علي اختلاف نزعاتهم واتجاهاتهم السياسية والاجتماعية .

ثم لم يلبث هذا الأمر أن تغير نتيجة لنقده المتعسف المتجني للمرحلة الناصرية ، التي رأي أن الوعي فيها كان غائباً، ولتأيده المتحمس المسرف غير المتحفظ للمرحلة الساداتية ، التي رأي أن الوعي فيها قد عاد !

وعندما بدأ أنور السادات يقطع علائق مصر بمسئولياتها قبل الثورة العربية عامة والفلسطينية خاصة ، ويقيم علاقة تصالح واعتراف وتطبيع مع الدولة الإسرائيلية الصهيونية ، راح توفيق الحكيم يهلل لهذه السياسة ويباركها ويصور الأمر على أنه لقاء مع متحضرين ، وتخلص من عبء العرب المتخلفين!

وأتساءل : هل كان توفيق الحكيم في موقفه هذا يمالئ حاكماً : خوفاً علي مركز،أو تمسكاً بجاه ، أو حرصاً علي مصلحة ؟ ! من الجائز أن يكون الأمر كذلك ، وإن كنت لا أستطيع أن أجزم بهذه التفسير أو أن أكتفي به وحده ، أو أقتنع به أقتناعاً كاملاً ، ففي تقديري أن موقف

الحكيم قد صدر أساساً من حدود موقفه الطبقي وفلسفته الإصلاحية الليبرالية ، التي ظل مخلصاً لها طوال حياته ، والتي عبرت عنها مختلف مسرحياته وقصصه ورواياته ومقالاته ومواقفه جميعاً ، ولقد كانت هذه المنجزات – الفنية والفكرية والعلمية – تتسم دائماً بمحاولة التوازن ، مع اختلاف هذا التوازن باستمرار أي كانت تتسم بتعادليتها المختلة ! إلا أن موقفه السياسي الأخير مع السياسات الساداتية كان موقفاً صارخاً في اختلال التوازن فى تعادليته ولهذا كان الاختلاف معه والموقف منه حاداً كذلك .

ولعل هذا الكتيب الصغير الذي كتبته في أكسفورد منذ ما يقرب من عشر سنوات ، ونشرته في دار القدس ببيروت عام ١٩٧٥ ، أن يكون محاولة لتفسير ظاهرة التوازن واختلال التوازن في فلسفة توفيق الحكيم الاجتماعية والإبداعية ،أو بتعبير آخر محاولة لبيان الأساس الاجتماعي لفكره ولفنه علي السواء ، علي أرضية الواقع التاريخي المصري الحديث .

ولقد صدر الكتيب قبل أن يخطو أنو السادات – ويخطو معه توفيق الحكيم خطواته الزلقة للقيام بثورته المضادة للمرحلة الناصرية ، وللثورة العربية عامة علي نحو حاسم جهير ، وقبل أن تتجسد هذه الثورة المضادة بالاعتراف والتصالح مع إسرائيل والسقوط في التبعية المتخاذلة للإمبريالية الأمريكية ولهذا لم يلمس الكتيب إلا مرحلة «عودة الوعي» في كتابات توفيق الحكيم الأخيرة ولهذا كذلك جاء التقييم الأخير لتوفيق الحكيم في هذا الكتيب خاليا من التعرض لموقفه السياسي الصارخ الأخير ، وما أحببت أن أغير شيئاً في هذه الطبعة الثانية للكتيب ، أو أن أضيف إليها شيئاً ، مكتفياً بهذه المقدمة التوضيحية .

ولهذا فأنا حريص علي أن أؤكد في هذه المقدمة ، بأن الاختلاف السياسي بل الإدانة السياسية لموقف توفيق الحكيم من التصالح مع إسرائيل ، والتغافل عن موقف التبعية للإمبريالية الأمريكية ، لا ينبغي أن يدفعنا إلي إنكار القيمة الأدبية والفنية الكبري الباقية لتوفيق الحكيم في تاريخنا الأدبي

المعاصر ، إن أدب توفيق الحكيم أصبح ملكاً لنا ، وجزءاً عزيزاً من تراثنا المصري – العربي .

وفضلاً عن هذا ، فإن الإكتفاء بالإدانة ليس هو السبيل الجاد لتقييم المواقف والآراء والمنجزات الأدبية والفنية التي نختلف معها ، وإنما السبيل الجاد الصحيح هو التحليل الدقيق والوعى النقدي بحقيقة هذه المواقف والآراء والمنجزات فى سياقها وأبعادها الاجتماعية والتاريخية ، وفي دلالتها وقيمتها التعبيرية ، مبرزين جوانبها المختلفة ، الإيجابية منها والسلبية علي السواء .

وعندما أذكر هذا ، فإنما أشير إلي بعض الأقلام التى يدفعها حماسها السياسي وإخلاصها لقضية التحرر الوطني والثورة الاجتماعية والعربية والعداء للإمبريالية والصهيونية ، إلي أن تتخذ من موقف توفيق الحكيم السياسي الأخير سنداً لرفض ودحض ونقض كل أعماله ، وإدانة كل قيمه فكرية وفنية غرسها في تراثنا الأدبي الحديث ! إن مثل هذا الموقف – في تقديري – يفتقد العقلانية والموضوعية والرؤية التاريخية – الاجتماعية في منهج معالجته النقدية ، بل يفتقد المعني الحقيقي للنقد الأدبي نفسه ، بل للنقد بمعناه الفكري والاجتماعي العام .

إن النقد اكتشاف وتحديد لشروط وقوانين الظواهر التعبيرية المختلفة وتفسيرها وتقييمها ، وليس مجرد نقض ودحض وإدانة ، وهو كشف وتحديد وتفسير وتقييم بهدف إضاءة وتعميق الوعي والتذوق ، وتجاوز القصور تجاوزاً إبداعياً .

ولعل ما أقوله عن توفيق الحكيم ينطبق كذلك علي نجيب محفوظ فموقفهما يكاد أن يكون متماثلاً ، ونحن نختلف مع نجيب محفوظ حول موقفه السياسي والاجتماعي من السياسات الساداتية ، وندين هذا الموقف .

ولكننا لاينبغي أن نكتفي منه بموقف الإدانة السياسية ، ولا أن نسارع إلي تعميم هذه الإدانة تعميما نظريا علي كل أعماله الأدبية كما يفعل بعض النقاد وإنما ينبغي أن نحرص علي تحليل الظاهرة ، ظاهرة نجيب

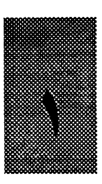
محفوظ الأدبية والفكرية ، وتفسيرها وتقيمها في ضوء نصها التعبيري وسياقها الاجتماعي والتاريخي العيني ، فمهما كان اختلافنا السياسي أو الفكري أو حتي الفني مع نجيب محفوظ ، فلا يمكن إغفال القيمة الأدبية الكبيرة الرفيعة الباقية التي يمثلها نجيب محفوظ في تراثنا الأدبي الحديث .

أعرف أن هذا الكتيب الصغير ، وهذه الكلمات التقديمية ، سوف تثير كثيراً من الخلافات والاختلافات ، ولم لا ؟ ! بشرط أن تكون سبيلاً لإغناء مفاهيمنا الأدبية والفكرية عامة ، وتجذيرها . . . .

محمود أمين العالم

القاهرة فى ٣ نوفمبر ١٩٨٤

توفيق الحكيم
مفكرا ·· فنانا



« حبذا لو عدنا من حين إلى حين بأيدينا وبأيدي غيرنا من النقاد والباحثين ، نراجع ما نشرنا ، ونسترجع ما أصدرنا لنعيده مفسراً مجدداً ، كما تفعل المصارف المالية ، عندما تسترجع من أيدي الناس العملة القديمة لتردها جديدة »

توفيق الحكيم
من «فن الأدب» ص٢٧٤

مدخل

ما أندر ما نجد أديباً عربياً، تتجانس حياته وفلسفته وفنه ، هذا التجانس الحميم الذى نجده فى توفيق الحكيم إنساناً ومفكراً وأديباً فناناً .

إنه إنسان ذو رؤية متسقة ، سواء فى سلوكه العملى أو الفكرى أو الأدبى ، وقد نختلف معه فى هذه الرؤية ، بل قد نتبين فيها أحياناً تعرجاً أو تناقضاً ، أو سطحية ، ولكنها برغم هذا تمتد وتتشعب وتنمو دائماً فى تشكيل دقيق متسق .

فى حياته وفلسفته وأدبه ثوابت مبدئية ، تتحرك دائماً وسط متغيرات لا حصر لها من الأحداث المسرحية ، أو الوقائع الإنسانية ، أو القضايا الفكرية إنها فى حوار – بل تصادم دائم – مع هذه المتغيرات ، ذلك أن هذه الثوابت المبدئية ليست إلا خلاصة القيم الإنسانية الأساسية ، يجردها توفيق الحكيم من الزمان والمكان ، ثم يعود بها للتحاور مع الزمان والمكان ، اختباراً لحقيقتها وتعرفاً على الحقيقة ذاتها ، وسط عالم الامتداد والتنوع والحركة والتغيير .

ولهذا يستمد توفيق الحكيم من الجذور الأساسية ، من أساطيرها القديمة وأقاصيصها الدينية وحكاياتها الشعبية ، فضلاً عن خبرة طفولته ، مصادره ورموزه ، إنه يستمد من هذه الجذور أسلحته فى مواجهة الواقع الحى كشفاً لأسراره ، أو تقويماً لمساره .

على أن هذا الحوار والتصادم عنده ليس بين هذه الثوابت المبدئية والواقع الحى المتغير فحسب ، بل هو أساساً حوار وتصادم بين هذه الثوابت نفسها كذلك ، فبرغم أنها ثوابت مبدئية ، أى ضرورات وجود ، إلا أن النسب بينها قد تختل فتفقد توازنها ، وتطغى أحداها على الأخرى . . . فتكون

المأساة الحية . . . أو المسرحية ! هكذا يقول لنا توفيق الحكيم ، وتوفيق الحكيم يقول دائما ، أى أنه رجل صاحب رأى وموقف ، برغم ما قيل عنه – أو ما أصطنعه هو لنفسه – من أنه صاحب برج عاجى ، إن المفكر فى توفيق الحكيم هو جوهر الفنان فيه .

وهو مفكر أكثر مما هو فنان ، ولكنه فى الحقيقة فنان أقدر وأعظم مما هو مفكر ، إن فنه دائما فى خدمة فكره ولكن فنه دائما أرقى من فكره ، بل ما أكثر ما عانى من هذا الفكر ، إن الفنان فيه هو الذى أتاح هذا اللمعان والتألق لفكره ، برغم ما فى هذا الفكر أحياناً من تجريد أو سطحية أو تخلف ، وهكذا يمتد الحوار والتصادم بين مخلوقات توفيق الحكيم نفسه بين فكره وفنه . فى أكثر الأحيان ينتصر الفكر على حساب الفن ، وفى بعض الأحيان يتناسجان ويتعادلان ، ولكن برغم هذا ، سيظل الفنان فيه هو الإضافة الخلاقة الحقيقية التى أضافها إلى تراثنا العربى .

إنه صاحب نظرية فكرية هى التعادلية ، وهو صاحب موقف من قضايا الحكم والتقدم الاجتماعى والديمقراطية ، وهو صاحب رأى فى العلاقة بين القديم والجديد فى الثقافة ، وفى العلاقة بين الروح الشرقى والروح الغربى ، وهو من أبرز الداعين إلى تعميق وتطوير تراثنا المصرى والعربى ، وتحديد معالم هويتنا القومية عامة ، وصاحب اجتهاد فى مشكلة التعبير اللغوى الفصيح والعامى وماأكثر مواقفه فى مختلف شئون حياتنا الفكرية والاجتماعية ، ولكنه فى الحقيقة يبرز ويتفوق بما حققه من إضافة خلاقة إلى أدبنا العربى ، بريادته للأدب المسرحى العربى ريادة ولدت منذ البداية على مستوى رفيع من الجدية والإبداع ، ولقد أضاف إلى حساسيتنا الأدبية الجمالية حساسية جديدة هى هذه الحساسية المسرحية .

ولكن هل كان من الممكن أن يحقق هذه الإضافة بدون مضمون فكرى ؟ هل كان من الممكن أن يخلق فى الأدب العربى حواراً مسرحياً على هذا المستوى الرفيع بغير أن يحمل هذا الحوار قضايا ذات دلالات قومية واجتماعية وإنسانية ؟ لا بالطبع بغير توفيق الحكيم المفكر ، ما كان

يوجد توفيق الحكيم الفنان ، بل لعلنا لن نستمتع بفنه ، دون أن نفهم فكره . إنه فنان ذو رسالة وهى رسالة جهيرة ، ليست جهيرة بالمعنى السياسى المحدد كذلك ، بل تكاد هذه الرسالة أن تكون التزاماً كأشد ما يكون الالتزام ، وهو بغير شك التزام نابع من ذاته ، من تأمله الخاص ، من تفاعله مع واقعه الحى وهو التزام نما فى نفسه وئيداً ، التزام لم يربطه ذات يوم بحزب أو تنظيم ولكنه التزام بموقف من القضايا الفكرية والاجتماعية التى تشغل أمته ، وقد تختلف معه فى مضمون هذا الالتزام ، فى دلالته ، ولكنه على أية حال التزام صادق واعٍ بنفسه ، لعلنا نجد ينابيعه الأولى فى طفولته المبكرة ، ولهذا فهو التزام قد نجد فيه أحيانا بعض معانى الإلزام ، لا إلزام سلطة سياسية أو حزبية ، وإنما سلطة الموروث التى طبعت شخصيته منذ طفولته الأولى . ولكنه إلزام موروث يقاومه توفيق الحكيم أو يتبناه بإرادته الحرة الواعية .

ولكن إلى أى حد استطاع أن يتخلص من هذا الإلزام الموروث أو يلتزم به التزاماً واعياً ، لعل هذا أن يقدم لنا الخيط الأول فى تشكيل ملامحه الفكرية والفنية منذ طفولته المبكرة .

بين الموروث والمكتسب، بين الجدران الصلبة والطريق المتمرد عليها أو الواعى بها، يصور لنا توفيق الحكيم فى كتابه «سجن العمر» صراعه الحى من أجل تشكيل ذاته وتشكيل فنه معاً....

«أنا لا أعيش حياتى إلا فى نسبة ضئيلة، أما النسبة الكبرى فهى تلك العجينة من العناصر المتناقضة التى أودعت تلك النطفة التى منها تكونت».

«هذا السجن الذى أعيش فيه من وراثات كأنها الجدران، هل كان من الممكن الخلاص منه، هل كان من الممكن أن أتخذ طريقاً آخر للحياة؟»..

«أنا سجين فى الموروث، حر فى المكتسب، وماشيدته من فكر وثقافة هو ملكى، وهو ما اختلف به عن أهلى كل الاختلاف. ها هنا مصدر قوتى الحقيقية التى بها أقاوم ..».

«إن الفكر هو زهرة عمرنا، أما الطبع فهو سجن هذا العمر» (1).

ولم يكن صراعه الأول ضد الموروث من أجل تحديد معالم ذاته، إلا بداية حية لهذه الصراعات بين مختلف الثنائيات التى نجدها فى فكره وفنه معاً ثنائيات : القدر والحرية، القلب والعقل، الإيمان والعلم، الحياة والفن، القدرة والحكمة، الفكر والعمل، إلى غير ذلك، وهى ثنائيات لم يخرج من صراعها أبدا بانتصار طرف على طرف، وما كان يتطلع إلى هذا، فما تطلع إلى أبعد من مقاومة طرف لطرف، والتوازن بين الطرفين، وما كانت مقاومته للموروث سعياً وراء التحرر المطلق منه بقدر ما كانت محاولة لتنمية الطرف النقيض له وهو المكتسب، وقد لا يكون هذا المكتسب إلا مجرد الوعى الذاتى بالموروث ! وهكذا عاش – كما يقول – سجين العمر

فى الموروث متحرراً فى المكتسب – أى أن حرية اكتسابه كانت مقيدة بجدران سجنه الموروث.

ولم تكن زهرة عمره المكتسبة الإ نبتة فى أرض حياته التى ورثها ، فبرغم كل المكتسبات اللونية والعطرية والشكلية بهذه الزهرة الفكرية، فإن جذورها ما تزال راسخة هناك فى هذه الأرض، تستمد دائما من بذرتها الأولى بعض ما يغذى ملامحها المتلائمة معها أو المتجددة عنها، أو المتمردة عليها.

هذه العلاقة الصراعية المتلائمة معاً، المتمردة المتوازية معاً، بين الموروث والمكتسب، كما صورها لنا توفيق الحكيم فى «سجن العمر» هى نفسها حدود الصراع والتلاؤم، حدود الاختلاف والتوازن، التى نجدها فى فنه وفكره وحياته كذلك.

وقد يقال : أن الحكيم وهو يعود بنا إلى طفولته فى كتابه «سجن العمر» إنما يعود إليها مسلحاً بنظرة تفسيرية لا تصويرية، أى أنه يفسر ماضى طفولته بحاضر فلسفته فى كهولته. على أن العناصر الواقعية الخالصة التى يسوقها الحكيم من (١) مرحلة الطفولة – مهما كان فيها من اختيار وانتقاء – وبالتالى تفسير غير مباشر – تكشف لنا عن هذا الامتداد الحى بين واقع هذه المرحلة الأولى من حياته العفوية، ومراحلها التالية الإبداعية، انها برغم كل شئ محاولة لتفسيرها بفلسفته الحاضرة، هى ذلك الماضى الذى مازال يغذى بعض ملامح هذا الحاضر تغذية واعية، ولكن ... من حقنا أن نتساءل : ما هى حدود المورث فى حياة الحكيم، وما حدود المكتسب؟ فالموروث كما نتبين فى «سجن العمر» ليس مجرد صفات جسدية أو مزاجية فحسب، ولكنه كذلك الإطار العائلى كله الذى عاش فيه قبل أن تكون له إرادة اكتساب واعية فمن هذا الإطار امتص الحكيم – سلباً أو إيجاباً – كل ما شكل ملامحه الذاتية بل أكاد أقول : كل ما شكل كذلك حريته، كان والده «إسماعيل الحكيم» من رجال القانون، وكان شاعراً، وكانت له شطحاته وتواليفه مثل اختراعه لخلطة جديدة من السجائر تتألف من السعتر والأعشاب، ومثل هواياته الغريبة

كهواية البناء والمعمار، وكان رغم هذا رجلاً يغلب عليه طابع التعقل والاتزان، وكان يحب الفلاحين البسطاء ويأنس إليهم في حين كانت والدته من أصل تركى ذات عاطفة حادة وانفعال عنيف. متعالية على الفلاحين، عملية، متطلعة إلى الاستقرارالمالى، وكان من الطبيعى أن يقوم التناقض بين الوالد والوالدة، ثم لا يلبث أن ينتهى باستسلام الوالد تماماً لشخصية الوالدة ولفلسفة حياتها، وهكذا يموت فيه الشاعر وصاحب التواليف وتتقلب حياته إلى مجرد سعى من أجل الاستقرار المالى!

ماذا ورث الحكيم من والده صاحب التواليف، ومن والدته ذات المزاج الحاد والنزعة العملية؟ وماذا اكتسب من هذا الصراع الذى نشب بينهما وانتهى باستسلام الوالد؟ إن والده لم يحقق رغبته فى الأدب. فهل كان الحكيم كما يقول فى «سجن العمر» تحقيقا لهذه الرغبة؟ هل كان امتدادا له فى تواليفه وشطحاته من ناحية واتزانه وتعقله من ناحية أخرى ؟ ولكن فى أعماقه كان كذلك هذا البركان الانفعالى الذى ورثه من والدته، وبين هذا البركان الانفعالى والاتزان والتعقل، عاش وجدانه فى صراع دائم وقلق لا يهمد. «إنه الصراع بين والدى ووالدتى فى أعماقى» (١) كلما كبرت ملت إلى الهدوء والتأمل واتخذت الكثير من سمات أبى، ولكن مع بركان داخلى فى أعماقى هو«والدتى» مثل بركان فيزوف، ينشط ويخمد فى فترات ودورات»(٢) «إنى دائماً فى شد وجذب لكفتى ميزان فى كل شيء» (٣).

أولسنا نجد فى هذا المصير الذى انتهى إليه والده فى صراعه مع والدته خيطاً يصوغ منه توفيق الحكيم فيما بعد أغلب مواقفه من المرأة، سواء كانت عشيقة أوزوجة، وسواء قال هذا بالفن، أو بالفكر المجرد؟ بل ألسنا نجد هذا الصراع نفسه متجسداً فيما بعد فى موقفه من العلاقة بين الفن والحياة، بين الفكر والعمل؟

ما أكثر ما فى طفولة الحكيم ما يمدنا بالخيوط الأولى التى نسج منها الحكيم معالم فلسفته وفنه، لقد مرض الحكيم فى طفولته مرضاً طويلاً كاد أن يذهب بعينه اليمنى ولا يشفيه الأطباء، بل يشفيه حلاق القرية «على

النوام ». أليس فى هذا مصدر أولى لا نعكافه على تأملاته الباطنية، ولقلقه الذى لا يفارقه، ولإ يمانه بالمعجزات التى يقدر عليها فلاح بسيط؟ ثم هذه العفاريت المرتدية الملاءات البيضاء والسوداء التى كانوا يخيفونه بها حتى يسكت عن شقاوته وعفرتته وهو طفل، أليست مصدرا كذلك من مصادر إيمانه بالقوى الخارقة الغامضة، «وأنا دائماً أصدق أعاجيب القوى الخفية سواء أطلق عليها اسم الجن أم اليوم اسم الإلكترون » (١).

وتمرض والدته مرضاً طويلاً، وتدمن فى مرضها قراءة القصص الطويلة والشعبية منها خاصة، مثل حمزة البهلوان والأميرة ذات الهمة وألف ليلة وليلة وغيرها، وتحرص على أن تقصها على أسرتها بما يشبه التشخيص، أى أنها كانت تمثل شخصيات هذه الروايات بشخصيات ممن يعرفونها، فهذا الشخص يشبه فلاناً وهذه تشبه فلانة، ألم يساعده هذا على شحذ خياله وتجسيده فضلا عن تعرفه المبكر على ينابيع أدبنا الشعبى؟

وفى طفولته المبكرة كان ينام فى كيس قطنى، وكان لا يستطيع أن يقرأ كما يشاء من قصص وروايات – خوفا من والديه –إلا تحت السرير، وكان يأتى بشمعة تضىء له أسفل السرير حتى يتمكن من القراءة، ألا نجد فى هذا بداية من بدايات برجه العاجى ... وأقصد به مجرد العزلة الشكلية لا العزلة الفكرية.

وفى طفولته المبكرة يلتقى بالأسطى حميدة العالمة، يأتى تختها إلى بيتهم فيتعلق بها وبتختها ويحفظ بعض أدوارها، ويشاركها بعض مسرات مهنتها. ألم يكن هذا مدخله الأول إلى الموسيقى والفن عامة؟

وفى طفولته الأولى يلتقى لقاء عابراً بفتاتين من عمره، أحدهما شقراء والأخرى خمرية، وأحبهما وظلت صورتهما مرتسمة فى نفسه. ألا نستطيع القول أنها قد تحولتا إلى بعض رموزه الأساسية فى بعض أعماله الفنية بعد ذلك؟

ولقد مسح أبوه «خريطة القطر المصرى مسحاً فى مدى أعوام قليلة » تبعاً لتعاقب التنقلات القضائية، وكان الطفل توفيق يتحرك فوق هذه

الخريطة ويستشعر حقيقتها قبل أن يتأملها بعمق أشد عندما أصبح نائباً فى الأرياف فيما بعد، ألم تعمق هذه الرحلة الطفلية المبكرة شعوره بأرضه، ومعرفته بملامح مواطنيه؟

وما أكثر الأشياء الصغيرة فى طفولته المبكرة التى أصبحت بعد ذلك رموزاً كبيرة فى أدبه، عصاة والده التى كان يقيس بها كل شئ، والحمار الذى كان يركبه كل يوم فى ذهابه إلى مدرسته بدسوق وعودته منها، والقطارات التى كان يحب أن يتأملها، فضلاً عما يتصل بها من سيمافور لفتح الطريق، أو أدوات لتحويل المسارات، إلى غير ذلك من عشرات العناصر التى أصبحت بعد ذلك دلالات ورموزاً فى نسيج أعماله الفنية.

على أننا من الصعب أن نميز فى هذه الفترة بين الموروث والمكتسب فى حياته فلا شك أن موروثاته هى نفسها فى أغلبها مكتسبات طفولته التى حددت له عناصر حياته المقبلة، ولكنها لم تحدد له بشكل قاطع ونهائى ملامح هذه الحياة إن جدران الماضى، أو جدران الموروث على حد تعبيره، هى مجرد الأدوات الأولى التى أغنت قدرته على التأمل، بل قدرته على الاختيار ولسنا نستطيع أن نفسر فلسفة حياته وفنه بموروثات طفولته ومكتسباتها العفوية، وإلا تردينا فى حتمية سيكلوجية تلغى الوعى والخبرة والإرادة وحرية الاختيار لم تكن هذه الموروثات والمكتسبات سجناً لعمر توفيق الحكيم الإنسانى والفنى، بقدر ما كانت منطلقاً لتحديد معالم ذاته وملامح فلسفته وفنه، لقد حددت بعض عناصر منطلقاته الأولى، ولكنها لم تحد من اختياره الحر كانت جدراناً مفتوحة وليست جدراناً مصمتة، فإذا كنا نرى بعضها يلاحقه بعد ذلك فى حياته وفنه ملاحقة قاهرة - كما نجد ذلك فى موقفه من المرأة - والعلاقة بين الفن والحياة أو تعادليته الفكرية عامة، فإن ذلك ليس حتمية موروث، بقدر ما هو اختيار فكرى حر، وهكذا يصبح الموروث مكتسباً، ويصبح سجن العمر اختيارياً وفكرياً. لقد كان الطفل توفيق يتأمل طفولته بعقل متفتح نقدى، ومازال هذا العقل المتفتح النقدى هو أكثر ما يميز توفيق الحكيم المفكر والفنان، ولهذا فإذا كانت موروثاته ومكتسباته الأولى ظلت تلاحقه كقيم ومفاهيم - لا

كطباع أو مزاج شخصى - فإن ذلك لا يكون عن حتمية سيكلوجية، وإنما عن اختيار واع مريد، وهو ليس مجرد اختيار سيكلوجي وإنما هو اختيار فكرى ، أو بتعبير آخر، اختيار اجتماعى. إن المورثات والمكتسبات فى مرحلة الطفولة قد تبقى ملامح سيكلوجية للشخصية الإنسانية فى مرحلة النضج، ولكنها وحدها لا يمكن أن تفسر الموقف الفكرى الاجتماعى لهذه الشخصية، إن الصراع الباقى فى نفس توفيق الحكيم بين والده ووالدته عندما يصبح رؤية فكرية وموقفاً اجتماعياً من قضية العلاقة بين الرجل والمرأة، لا مجرد احتدام وتناقض مزاجى، لا يكون استمراراً جامداً لموروث أو مكتسب فى مرحلة الطفولة، وإنما يكون اختياراً حراً لهذا الموروث وتنمية واعية لهذه الخبرة المكتسبة. إن موروثات طفولة الحكيم ومكتسباتها لم تكن حداً لحريته، بل كانت منطلقاً لها كانت أدواته الأولى للتأمل والنقد ثم أصبحت رموزاً وعناصر لإبداعه الأدبى على أنه بإرادته الواعية اختار منها فى كثير من الأحيان ملامح لموقفه الفكرى والاجتماعى.غير أن هذا الموقف الفكرى والاجتماعى لم يكن جامداً، فما أكثر ما تطور مما يؤكد أنه صادر عن اختيار حر، أى أن موروثاته - كما ذكرنا من قبل - أصبحت مكتسبات واعية قابلة لمزيد من الاكتساب.

على أن مكتسبات توفيق الحكيم لم تكن تقتصر على حياته داخل أسرته فحسب، بل كان هناك إطار أوسع لمكتسبات أكبر .. ذلك الإطار هو المجتمع المصرى فى هذه الفترة الأولى من حياته.

الهوامش:

(١) سجن العمر

(٢) وقد سبق أن عرض لها الحكيم بشكل رمزى فى روايته الأولى عودة الروح

(٣) سجن العمر ، ص ٢٧٣ .

(٤) المرجع السابق ص ٢٧٠ .

(٥) المرجع السابق ص ٢٧٣ .

(٦) المرجع السابق ص ٢٦٧ .

فى عام ١٨٩٨ ولد توفيق الحكيم، وفى أواخر عام ١٩٢٥ سافر إلى فرنسا وبين هذين العامين عاش فى مصر تنمو وتتحدد ملامحه الفنية والفكرية الأولى.

ومع مولد توفيق الحكيم كانت مصر تعانى آثار هزيمة الثورة العرابية كانت ترزح تحت نير الاحتلال البريطانى، وسيطرة الرأسمال الأجنبى ، ومع السنوات الأولى للقرن العشرين أخذت مصر من جديد تحتدم بالنشاط الفكرى والوطنى والديمقراطى كانت على حد تعبير «كرومر» رأس سلطة الاحتلال «تذوب شوقاً إلى الثورة» ولكنها كانت منقسمة بين تيارات اجتماعية وسياسية ثلاثة التيار الأول يمثله كبار ملاك الأراضى الذين شارك بعضهم فى الثورة العرابية ثم سرعان ما تخلى عنها، وخان أهدافها، وارتبطت مصالحه بمصالح الاحتلال البريطانى، كانوا – كما أسموا أنفسهم – «سراة البلاد وأعيانها» ولأنهم كذلك اعتبروا أنفسهم أصحاب المصلحة الحقيقة فى البلاد، بل ممثلى الأمة فكونوا حزباً أسموه حزب الأمة، وشركة هى شركة الأمة، وجريدة هى «الجريدة» التى كان يرأسها واحد من كبار المفكرين هو أحمد لطفى السيد. وكان حزب الأمة يعبر تعبيراً صريحاً عن فلسفته التى بلورها له أحمد لطفى السيد، كان يسعى لإيجاد سلطة ثالثة «للأمة» أى لهذه الطبقة بين السلطتين القائمتين، السلطة الفعلية الذى يمثلها الاحتلال البريطانى، والسلطة الشرعية التى يمثلها الخديوى، فالأمة المصرية – على حد تعبير أحمد لطفى السيد «تحب السلام والطاعة، كما تحب الإخلاص لحكومتها وهى تحترم السلطة الشرعية ولا تنكر السلطة الفعلية» وتأسيساً على هذا فقد «حان الوقت لأن تسمح لها السلطتان بأن يكون لها حياة مستقلة بالذات أى حياة مستقلة؟

إنها حياة النشاط السياسى والاقتصادى والاجتماعى لسراة البلاد وأعيانها فى إطار السلطتين الشرعية والفعلية ».

ولهذا كانوا ضد العنف أو الثورة، فليس هناك على حد تعبير أحمد لطفى السيد « سوى طريق واحد للتقدم الحقيقى، هو طريق التطور التدريجى للعادات الجديدة، وللأخلاقيات الجديدة للمجتمع » ولكن.. أى عادات وأى أخلاقيات؟ إنها العادات والأخلاقيات التى تتفق والمصالح العليا لسراة البلاد وأعيانها تتحقق بالتطور التدريجى والتعاون مع السلطتين القائمتين !

والحق أنهم كانوا فى هذا امتداداً لفلسفة الشيخ محمد عبده، فبعد أن فشلت الثورة العرابية التى شارك فيها، ثم عفا عنه كرومر، أخذ يدعو دعوة الإصلاح المتدرج، خارجاً بهذا عن الثورة العرابية، بل عن طريق أستاذه الأفغانى. فلم تعد معركته ضد الاحتلال البريطانى، بل اقتصرت على الدعوة إلى العقلانية الدينية، إلى تطويع الدين لاحتياجات العصر بحسب قوانين الضرورة والمصلحة من غير مساس جذرى بالأوضاع السياسية أو الاجتماعية القائمة، فدعا إلى إصلاح الأزهر والأوقاف والمحاكم الشرعية، وتطوير التربية والتعليم، ولكنه كان يرفض الثورة على المحتلين، ويسقط الجماهير من حسابه وكانت رؤيته عقلانية تنويرية ولكنها كذلك إصلاحية تدريجية فى إطار الأوضاع القائمة، ولهذا يعتبر الشيخ محمد عبده وأحمد لطفى السيد الممثلين الفكريين لهذا التيار الاجتماعى والسياسى برغم ما بينهما من اختلافات لا من حيث الموقف الفكرى ولكن من حيث مجال الاهتمام والتخصص.

وتوفيق الحكيم – كما سيتضح لنا بعد ذلك بالتفصيل – هو الابن الفكرى والفنى لهذا التيار الاجتماعى والسياسى ، وخاصة فى العشرينات والثلاثينات والأربعينات.

أما التيار الثانى فهو تيار الفئات المتوسطة وخاصة الصغيرة منها، وكان يمثله الحزب الوطنى كان هذا الحزب يربط إلى حد كبير بين قضية

التحرر الوطنى من الاستعمار، وقضية التقدم الاجتماعى والاقتصادى. كان يحارب الوجود الاستعمارى فى مختلف أشكاله السياسية والعسكرية ضد الاحتلال وكان يسعى للاندماج فى الجماهير وتنظيمها، ولكنه فى بعض الأحيان كذلك يقف ضد العنف الثورى، ويسعى للاعتماد على قوى خارج الشعب لتحقيق أهدافه الوطنية، فهى تارة السلطة العثمانية، وهى تارة أخرى فرنسا. وكان يشوب نضاله الطابع العاطفى الرومانطيقى، ولهذا عندما انفجرت ثورة ١٩١٩ كانت مفاجأة له وكانت نهاية لقيادته لحركة الجماهير، ولكن كان لهذا الحزب بغير شك الفضل فى إذكاء الروح الوطنى، بهذه الخطب المتأججة التى كان مصطفى كامل يلهب بها الجماهير، وبتعبيره العاطفى عن مصالح العمال والفلاحين والفئات الوسطى، ويعد حزب الوفد – فى جوهره – الامتداد السياسى والاجتماعى للحزب الوطنى فى ظروف جديدة.

أما التيار الثالث فهو التيار الثورى الذى تبلور خلال الانتفاضات العفوية للعمال والفلاحين، وأخذ يعبر عن نفسه فى ثقافة ثورية جديدة ، وفى منبر سياسى ثورى، فمنذ بداية القرن العشرين أخذت ترتفع موجة الاضطرابات والاعتصامات العمالية وحركة التمردات الفلاحية، كانت هناك أزمة اقتصادية حادة، وكان العمال يعملون فى بعض المهن ١٣ ساعة فى اليوم وفى بعضها الآخر ١٦ أو ١٧ ساعة فى اليوم، وكانت الأجور منخفضة للغاية تصل إلى بضعة قروش، أما فى مجال الفلاحين فلم تكن دنشواى إلا نقطة تفجير بعد استخدام الانجليز لمليون فلاح مصرى استخداماً قهرياً فى أعمال السخرة وموت الكثير منهم خلال الحرب العالمية الأولى ، وفى ثورة ١٩١٩ بلغت ثورة الفلاحين قمتها، تصدوا للقوات البريطانية، قطعوا مواصلاتهم، بل أقاموا فى خمس مناطق سلطات مستقلة، وكانت ثورة الفلاحين تربط بين الثورة الوطنية والثورة الاجتماعية، كانوا يثورون على حد تعبير البيان الذى أصدرته اللجنة الثورية فى زفتى من أجل الخبز والحرية والاستقلال ، مما كان يفزع كبار ملاك الأراضى، بل بعض عناصر من الحزب الوطنى نفسه، فهذا فكرى أباظة – وكان عضواً فى الحزب

الوطنى يسمى الفلاحين فى كتابه الضاحك الباكى بالأشرار الفقراء الذين يقومون بثورة ضد الثورة !

ومع هذه الحركة العمالية الفلاحية نضج تيار الفكر الاشتراكى والتقدمى بمستوياته المختلفة من مادية داروينية، واشتراكية فابية، واشتراكية ديمقراطية معتدلة، إلى اشتراكية ماركسية لينينية، نجد ذلك فى كتابات شبلى الشميل وفرح أنطون، وسلامة موسى، ومصطفى حسين المنصورى وعلى العنانى وحسين نامق ونقولا حداد وغيرهم، وفى بعض هذه الكتابات الاشتراكية وخاصة كتاب المنصورى الذى صدر عام ١٩١٥ وكتاب نقولا حداد الذى صدر فى بداية العشرينات، نجد مفهوماً علمياً واضحاً للاشتراكية العلمية .

ولكن الأمر لا يقف عند الحركة الثورية العفوية أو التعابير النظرية عنها وإنما تتشكل الاتحادات العمالية، والجمعيات السرية والتنظيمات السياسية فيتشكل الحزب الاشتراكى المصرى عام ٢١ ، ثم الحزب الشيوعى المصرى عام ١٩٢٢ الذى قدم لأول مرة برنامجاً محدداً للتحرر الوطنى والتقدم الاجتماعى، ولكن سرعان ما تقوم حكومة سعد زغلول الوفدية عام ١٩٢٤ بالتنكيل بالحزب الشيوعى المصرى الوليد وإلغاء وجوده العلنى.

على أنه خلال هذه المرحلة يتحقق اللقاء الثورى ، وخاصة ابتداء من حادثة دنشواى عام ١٩٠٦ بين العمال والفلاحين والمثقفين سواء فى الرؤية النظرية للثورة أو فى المشاركة العملية أو التنظيمية .

وكان من الطبيعى أن تحتدم المعارك الفكرية بين هذه التيارات السياسية والاجتماعية الثلاثة بل تحتدم داخلها كذلك، وتمتد هذه المعارك من السنوات العشرة الأول من القرن إلى العشرينات حيث تزداد احتداما وعنفا.

فتحى زغلول يترجم طائفة من الكتب التى تسفه الاشتراكية، وفريد وجدى يكتب على أطلال المذهب المادى تحقيراً للنظرة المادية العلمية للأشياء وتتصدى جريدة السياسة التى هى امتداد بعد ثورة ١٩ لجريدة الجريدة للتنديد بالفكر الاشتراكى والثورة السوفيتية.

وتصدر فتوى من شيخ الإسلام بالآستانة ضد الاشتراكية والبلشفية يقول فيها: يشمل الدين الإسلامى من الأحكام الأساسية ما يناقض جميع المسالك الاشتراكية وخاصة البلشفية، التى هى عبارة عن شكل خطر لها، لأن من شأنها الإخلال بالملكية الشخصية وحقوق التصرف فيها (١).

وإلى جانب هذه المعركة الأساسية بين الفكر الاشتراكى العلمى ، والفكر الرأسمالى المثالى ، كانت هناك معارك توعية أخرى مثل معركة التقليد والتجديد، ومن التوفيق بين الإسلام والعصرية، بين الإيمان والعقلانية ومعركة فصل السلطة الدينية عن السلطة المدنية وتحرير المفكرين من سلطة رجال الدين ومعركة تحرير المرأة من الجهل والحجاب وتمكينها من المشاركة فى الحياة والمعركة الوطنية ذاتها ، هل هى وطنية إسلامية،أو وطنية عربية أوطنية مصرية أو فرعونية، ومثل معركة الجديد والقديم فى الأدب، ومعركة تجديد اللغة العربية وتطويعها لاحتياجات المجتمع والعصر، والدعوة إلى الوحدة الوطنية بين المسلمين والأقباط إلى غير ذلك.

ولقد انعكست هذه المعارك الأدبية والفكرية فى العديد من الكتابات منذ أوائل القرن، مثل عيسى بن هشام للمويلحى الذى كان دعوة نقدى إجتماعية تتصدى لما يسود المجتمع من انتحال للمظهر الأوربى دون التعرف على الجوهر، ومثل المرأة الجديدة لقاسم أمين ، ومختلف كتب سلامة موسى المبكرة، فضلاً عن حركة الشعر الجديد سواء فى صورتها الكلاسيكية عند أحمد شوقى وحافظ إبراهيم، أو فى اتجاهاتها الوجدانية الجديدة عند مطران وعبدالرحمن شكرى والعقاد والمازنى ، ومثل رواية زينب لهيكل التى كانت أول تعبير روائى ناضج نسبياً يتخذ من القرية المصرية مادة له.

ونستطيع متابعة هذه الحركة سواء فى إطارها الفكرى الخالص أو الأدبى الخالص فيما بعد ثورة ١٩ وخلال العشرينات فى كتابات سلامة موسى اليوم والغد ، وفى كتابات الرافعى المعركة بين القديم والجديد ،

(١) د. رفعت السعيد: تاريخ الحركة الإشتراكية فى مصر، جزء ١، ص ٦٤

وفى كتاب الشيخ على عبدالرازق الإسلام وأصول الحكم ، وفى كتابات طه حسين وخاصة فى الشعر الجاهلى ثم فى مدرسة أبو للو الشعرية فيما بعد ذلك.

ولم يكن الفن عامة، سواء فى المسرح أو الموسيقى أو الرسم أو النحت بعيداً عن هذا كله.

فالمسرح وإن بدأ حياته فى لبنان فى منتصف القرن التاسع عشر عام ١٩٤٨ على يد مارون نقاش ثم أخذ ينمو ويتطور على يد أبى خليل القبانى فى الربع الأخير من هذا القرن، إلا أنه أخذ ينضج فى مصر مع بداية القرن العشرين، حقا كانت له بداياته كذلك فى أواخر القرن التاسع عشر على يد يعقوب صنوع خاصة، ثم سرعان ما أصبحت مصر موئلاً للحركة المسرحية العربية عامة، جاءت الى الأسكندرية فرقة القبانى وقدمت عروضها بها إلا أنها أوقفت بفرمان، ثم بدأ مسرح سلامة حجازى من ١٩٠٠ حتى ١٩١٤ وأخذت معه وبعده تتعدد الفرق والعروض المسرحية جورج أبيض و الريحانى وسيد درويش، ثم محمد تيمور وفرح أنطون وإبراهيم رمزى ويوسف وعبدالرحمن رشدى وعزيز عيد وغيرهم، فضلا عن نشأة المسرح الشعرى على يد أحمد شوقى، ولقد بدأ المسرح العربى غنائياً، يتأرجح بين النقد الأخلاقى والنقد الاجتماعى، وكان بعضه مستوحى من التراث العربى القديم وبعضه مستوحى من الظروف الاجتماعية والوطنية السائدة، على أن المسرح فى هذه المرحلة الأولى لم يكن على مستوى رفيع من حيث التأليف الدرامى باستثناء بعض محاولات فرح أنطون وإبراهيم رمزى وخاصة فى مسرحيتى أبطال المنصورة والحاكم بأمر الله ومحمد تيمور فى مسرحيتى عبدالستار أفندى والهاوية ، وهذا إلى جانب مسرحيات أحمد شوقى الشعرية وإن كان يغلب عليها الطابع الغنائى لا الدرامى .

ولقد ارتبط تطور الموسيقى بتطور المسرح، وأخذ التأليف الموسيقى ينتقل من مرحلة التطريب الخالص إلى مرحلة التعبير، وخاصة على يد سيد

درويش الذى تعد موسيقاه وأغانيه بعداً تعبيرياً عميقاً من أبعاد ثورة ١٩١٩، وفى هذه الفترة كذلك برز الفن التشكيلى رسماً ونحتاً على أيدى محمود موسى وناجى ومحمود سعيد ومحمود مختار، كان مشاركة خلاقة فى تحديد معالم الشخصية المصرية، وكان امتداداً خلاقاً فى بعض جوانبه – وخاصة عند مختار – للفن المصرى القديم، بل اتخذ أحياناً مظهراً جماهيرياً، فلقد كانت اقامة تمثال نهضة مصر لمختار مثلاً مهرجاناً شعبياً !

خلاصة الأمر،أنه فى هذه المرحلة من تاريخ مصر الحديث، كانت مصر تتفجر بالصراع والإبداع فى مختلف المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأدبية والفنية، وكانت تسعى للتعبير عن ذاتها، وتجديد حياتها فى أشكال ومضامين متنوعة ومتصارعة، سواء بالدعوة إلى الرجوع إلى ماضيها العربى ، أو ماضيها الفرعونى ، أو بالدعوة إلى الانقطاع عن الماضى والاندفاع نحو أوربا، أو بالدعوة إلى محاولة التوفيق والتوازن بينهما، أو بالدعوة إلى تثوير الحاضر تثويراً وطنياً ديمقراطياً، وكانت الحرية هى اللحن السائد رغم تفريعاته وتلويناته المختلفة، فهى التحرر الفردى الحرية الشخصية أو التحرر السياسى التخلص من الاحتلال البريطانى أو التحرر الاجتماعى حرية المرأة، السفور، التقدم الاجتماعى أو التحرر الاقتصادى الليبرالية أو مقاطعة البضائع الاجنبية، تنشيط الانتاج المحلى أو التحرر من القيود فى التعبير تجديد اللغة، تجديد الأغنية أو التحرر الفكرى المادية أو العقلانية إلى غير ذلك.

فى هذا الإطار المتصارع المحتدم كانت التنشئة الأولى لتوفيق الحكيم ولم يكن فى الحقيقة بعيداً عن هذا الإطار فى أشكاله وتعابيره السياسية أو الاجتماعية أو الفكرية أو الأدبية والفنية، ولقد اكتسب منه باختياره ووعيه وملابساته الاجتماعية، ما نستطيع أن نقول أنه قد أصبح بعض الملامح الأساسية فى أدبه بعد ذلك، فقضية البحث عن الشخصية المصرية، وقضية العلاقة بين الدين والعلم، بين الروح الشرقية والروح الغربية، بل قضية التوازن والتوسط التى أثارها وحمل لواءها كل من الشيخ محمد عبده ولطفى السيد، وقضية المرأة وقضية التحرر عامة السياسى والاجتماعى فضلاً

عن قضية المسرح وارتباطه بالنقد الأخلاقي أو الاجتماعي، وغير ذلك من القضايا التي كانت محتدمة في هذه المرحلة من تاريخ مصر، نجد الاهتمام بها والإجابات عليها في أدب توفيق الحكيم ولعلنا لا نتعجل الحكم إن قلنا إن توفيق الحكيم كان منذ البداية أقرب إلى التأثر بالتيارات المحافظة بل الرجعية في مجتمع مصر في هذه المرحلة، وهذا بغير شك يرجع إلى بيئته العائلية الفكرية وموقعه الطبقي التي لم ينسلخ عنها فكرياً، بل لعل بيئته الفكرية العائلية كانت أكثر تأثيراً من موقعه الطبقي كان والده وعبدالعزيز فهمي وإسماعيل صدقي أصدقاء يصدرون معاً مجلة «التشريع»، وعندما أراد والده أن يستشير في مستقبل ابنه ذهب به إلى لطفي السيد في دار الكتب لأخذ رأيه.

في هذه المرحلة المبكرة من حياته كتب توفيق الحكيم مسرحية «المرأة الجديدة» يعارض فيها الدعوة إلى سفور المرأة، على أنه لم يكن بعيداً عن ثورة ١٩١٩ فشارك فيها بمسرحية هي مسرحية «الضيف الثقيل» ذلك الضيف الذي أقام عند محام، فلم يلبث أن استولى على مكتبه، بل على إيراد هذا المكتب كذلك رمزاً للاحتلال والاستغلال معا، كما شارك — كما يقول لنا في «سجن العمر» — ببعض الأناشيد الحماسية والأشعار الوطنية على أننا في روايته «عودة الروح» نتبين رؤيته الحقيقية لثورة ١٩١٩، بل لهذه المرحلة من تاريخ مصر برغم أن توفيق الحكيم بدأ كتابة هذه الرواية في باريس عام ٢٧ بعد سفره إليها، ولم ينشرها إلا عام ١٩٣٣، كما أننا نجد آثار رحلته إلى فرنسا بارزة في هذه الرواية، ولهذا تكاد هذه الرواية أن تعبر عن رحلات أولى ثلاث في حياته الأولى هي رحلة طفولته، والثانية هي رحلة شبابه المبكر في المجتمع المصري، والثالثة هي رحلته الأولى إلى فرنسا، إلا انها تنتسب — على الأقل بموضوعها — إلى ما قبل رحلته الثالثة. لأنها تعبير — كما ذكرنا — عن رؤيته لمصر ثورة ١٩١٩، ولهذا قد يكون من الأنسب أن نعرض لها أولاً قبل أن نسافر معه إلى باريس.

عودة الروح

عودة الروح هى أول عمل روائى لتوفيق الحكيم، وهى من أبرز أعماله، بل لعلها كانت نقطة انتقال حاسمة فى فن الرواية العربية بعد رواية «زينب» مضموناً وبناءً فنياً، فهى عمل روائى ذو رؤية فنية وإنسانية موحدة، فيه اقتدار تعبيرى على خلق الشخصية ذات السمة القومية، بأبعادها النفسية والاجتماعية، وهى تتحرك بأحداثها الواقعية وفى قلبها رفيف رمز أكبر من مجرد عناصرها الواقعية.

بدأ توفيق الحكيم كتابتها فى باريس عام ١٩٢٧ بالفرنسية، ثم عاد فأخذ يكتبها بالعربية، ولم تصدر إلا عام ١٩٣٣ ، وهى لا تلخص خبرته بثورة ١٩ فقط كما ذكرنا من قبل، بل نكاد أن نجد فيها مصادر وينابيع فلسفته الفكرية والاجتماعية والسياسية ،بل الموضوع الرئيسى لأعماله الفنية التى عبر عنها وأبدعها بعد ذلك، وهى ليست تأريخا لثورة ١٩ – وإنما هى – كما يقول توفيق الحكيم نفسه، وكما هى الحقيقة تاريخ لشعوره بهذه الثورة وهى تعبير رمزى عنها، وبرغم أن عناصرها مستمدة بشكل عام من عناصر حياته الخاصة، إلا إنها ترتفع فوق هذه العناصر لتحدد ملامح أكبر لا تتعلق به كشخص كذلك، وإنما بفهمه لكثير من القضايا وموقفه منها كقضية المرأة والحب، والقلب والعقل والوطنية، ومشكلة الفلاح، والعمل إلى غير ذلك.

إن محسن يعيش فى حى البغالة بالسيدة زينب مع أعمامه، كان ضعيفاً فى مادة الرياضة، واحد أعمامه مدرس رياضة فليترك إذن دمنهور، وليترك قريته، وليذهب إلى القاهرة، يلتحق باحدى مدارسها ويعيش مع أعمامه ليساعده أحدهم على التقوية فى الرياضة، وفى حى البغالة يعيش محسن مع أعمامه الثلاثة وعمته وخادم القرية وهم جميعا – باستثناء العمة طبعا – يقعون فى حب جارتهم سنية ابنة دكتور فى حملة السودان، وسنية هى

نموذج لجيل جديد للمرأة فى مصر فى بداية القرن، تلعب البيانو ولكنها ما تزال تنظر إلى الحياة من وراء شيش نافذتها. ولكن سنية تخيب أملهم جميعاً وتقع فى حب جارهم وجارها مصطفى، ومصطفى شاب ميسور الحالّ أبوه كان يملك دكانا فى كفر الزيات. على أن مصطفى يأتى إلى القاهرة بحثاً عن وظيفة بعشرة جنيهات، وتشجعه سنية على أن يعود لادارة أعمال أبيه، وهنا تصطدم مع العمة التى كانت تحلم بالزواج من مصطفى «وتشبشب» من أجل ذلك. المهم ان حب «الشعب» (الأعمام الثلاثة ومحسن والخدام) لسنية وفشلهم فى هذا الحب، يرتقى بشخصياتهم رغم قسوة ومرارة هذا الفشل. وكذلك حب مصطفى لسنية، يحوله من إنسان خامل يبحث عن وظيفة مستقرة إلى إنسان إيجابى له آمال وتطلعات، وتنفجر ثورة ١٩ خلال هذه الفترة من أجل عودة المعبود، معبود الجماهير سعد الذى احتجزه الانجليز هو وصحبه فى سيشل بعيداً عن الوطن، ويشارك الشعب الصغير فى الثورة. وكما بدأت الرواية بهم فى غرفة واحدة، تنتهى بهم كذلك فى زنزانة واحدة فى سجن، ثم فى عنبر واحد فى مستشفى السجن، على أن الرواية أكبر من هذه العناصر، فسنية ذات الفستان الأخضر قد تكون مجرد المرأة، التى يحرك حبها بالبهجة أو المعاناة، انها السعادة الحافزة أو الشقاء الحافز. إن حبها هو الذى حرك الشعب الصغير (محسن وأعمامه والخادم) كما حرك مصطفى، ان حبها هو الحافز ايجاباً أو سلباً. وهنا يبرز دور المرأة الذى سنراه بعد ذلك ممتداً على أنحاء مختلفة فى أدب توفيق الحكيم، على أن هذا الحب الحافز هو الترجمة أو التجسيد أو الرمز الحى، للحب الحافز على حركة الشعب الكبير. فمحبوب هذا الشعب أو معبوده هو الذى حركه بالثورة، وهكذا فسنية لم تكن رمزاً لمصر بل كانت وسيلة رمزية للتعبير عن الحب الحافز، الحب المحرك سواء بالنسبة للإنسان الفرد، أو للإنسان الجماعة.

ومن مفهوم الحب هذا ننتقل إلى مفهوم أكبر هو مفهوم القلب، القلب هو مصدر الفعل الخلاق، مصدر السعادة، مصدر المعرفة، مصدر الوحدة بين الناس، وهذا معنى كذلك يبدو صغيراً فى هذه الرواية، ولكن سرعان ما نجده محوراً أساسياً من محاور فكر وفن توفيق الحكيم، «ان هذا

الشعب الذى تعرفه جاهلاً لديه أشياء كثيرة ولكنه يعلمها بقلبه لا بعقله، جيء بفلاح من هؤلاء، اخرج قلبه تجد فيه رواسب عشرة آلاف سنة من تجارب ومعرفة» جيء بأوربى وافتح قلبه تجده خاليا، وقدرة أوربا الوحيدة هى العقل ! تلك الآلة المحدودة» «... أما قوة مصر ففى القلب الذى لا قاع له» «ولهذا كان المصريون القدماء لا يملكون فى لغتهم القديمة لفظة يميزون بها بين العقل والقلب العقل والقلب عندهم كان يعبر عنهما بكلمة واحده هى : القلب»(١)« احترسوا من هذا الشعب فهو يخفى قوة نفسية هائلة،... فى البئر العميقة التى خرجت منها تلك الأهرامات الثلاث.. هذا البئر هو القلب»(٢) «يزعمون انها ميتة منذ قرن، ولا يرون قلبها العظيم، بارزا نحو السماء بين رمال الجيزة» . القلب واتجاهه نحو السماء رمز مهم فى هذه الرواية سنجده ممتدا فى كل أدب توفيق الحكيم بعد ذلك.

حتى الثورة، ثورة ١٩١٩ ، إنها انفجار عاطفى «العاطفة انفجرت فى قلوبهم فى لحظة واحدة، لأنهم جميعاً أبناء مصر، ولهم قلب واحد»(٣) ويكاد يكون هذا الحديث عن الثورة موازياً لحب الشعب الصغير لسنية وفجيعتهم فى هذا الحب ثم تساميهم بهذا الحب كذلك، فأحد اعمام محسن (وهو سليم) «نسى فى (سنية) المرأة المادية، فهو لا يذكر منها إلا اسماً معنوياً لا يدل إلا على معبود يتألمون كلهم من أجله» ، وكانت ثوة الشعب الكبير – شعب مصر من اجل معبود يعبر عن احساسهم «نهض يطالب بحقهم فى الحرية والحياة ولكنه أخذ وسجن ونفى فى جزيرة وسط البحار»(٤) المهم أن القلب قد أخذ يبرز فى هذه الرواية فثورة الشعب الكبير لم يحركها مطلب غير مطلب الإفراج عن المبعود وعودته، الثورة لم تحركها إلا العاطفة الجياشة القوية نحو هذا المعبود. وحب الشعب الصغير لسنية – كما رأينا – هو مصدر وحدته، ومصدر حركته وتساميه، وحب مصطفى لسنية هو مصدر التغير الذى أخذ يطرأ على شخصيته، ولا يبرز القلب فى هذه الرواية المبكرة كمصدر للمعرفة والحركة بل يبدأ كذلك فى البروز هذا الصراع الذى سوف نتابعه فى كل أعمال توفيق الحكيم بعد ذلك، بين القلب والعقل، لقد ادرك مصطفى «ان منطق العقل غير منطق

القلب، وكلاهما صحيح، وكلاهما ضرورى»(٥) ولكن «أنى للحقيقة أن تهزم العقيدة إلا أن يهزم العقل القلب»(٦) ومن منطق القلب هذا تقدم لنا الرواية صورة الفلاح المصرى. والرواية دفاع مجيد عن الفلاح المصرى، لا نحس فيها بتلك الرؤية الرومانطيقية الخالصة للريف التى نتبينها فى رواية زينب لحسين هيكل، الفلاح فى «عودة الروح» ليس سطحياً، بل ذو أبعاد قومية وتاريخية واجتماعية وفى أعماقه عراقة التاريخ المستمر الموحد، وفى حاضره بشاعة الاستغلال، ولكن الرواية فى الحقيقة لا تقف طويلاً عند هذا الحاضر وما يزخر به من صور الاستغلال، وانما تركز عنايتها على هذه الاستمرارية التاريخية التى تتسم بالوحدة العاطفية، وحدة القلب، يقول توفيق الحكيم على لسان رجل الآثار الفرنسى فى حواره مع المفتش الانجليزى «أن لغتنا – نحن الأوروبيين – لغة المحسوسات، اننا لا نستطيع ان نتصور تلك العواطف التى تجعل من هذا الشعب كله فرداً واحداً»(٧) «عاطفة السرور بالألم جماعة.. عاطفة الصبر الجميل والاحتمال الباسم للأحوال من أجل سبب واحد مشترك.. عاطفة الإيمان بالمعبود والتضحية، والاتحاد فى الألم بغير شكوى أنين، هذه هى **قوتهم**»(٨) «إن هؤلاء القوم يحسون لذة هذا الكدح المشترك ! هذا ايضا هو الفرق بيننا وبينهم، ان اجتمع على الألم أحسوا **جراثيم الثورة والعصيان وعدم الرضا** بما هم فيه، وإن اجتمع فلاحوهم على الألم أحسوا السرور الخفى واللذة بالاتحاد فى الألم. ما أعجبهم شعبا صناعياً غداً»(٩) «لا تستهن بهذا الشعب المسكين اليوم، إن القوة كامنة فيه، لا ينقصه إلا شىء واحد.. المعبود»(١٠) ويبرز المعبود أخيراً، فتنفجر الثورة، ولكن أى ثورة ؟ إنها ثورة من أجل عودة المعبود من منفاه، ليست ثورة من أجل الاستقلال الوطنى، ليست ثورة من أجل العدل الاجتماعى ولكنها «عودة الروح»، تأجج العاطفة القومية ووحدتها، وحدة الشعب الصغير فى حبه لسنية، ووحدة الشعب الكبير فى حبه للمعبود سعد، وفى ثورة من أجل تحريره من منفاه وعودته إلى وطنه.
هذه هى عودة الروح،إنها فى جوهرها، وحدة العاطفة القومية الكل فى واحد، هذه هى المعجزة التى رآها توفيق الحكيم فى ثورة ١٩ وعبر عنها فى روايته «عودة الروح»، ولا شك أن هذا بعد من أبعاد ثورة ١٩، ولكنه بعد عاطفى خالص يفتقد الرؤية الاجتماعية الموضوعية لهذه الثورة التى طالعنا

بعض ملامحها فى الفصل السابق، ولقد أشارت الرواية إشارات سريعة إلى بعض مظاهر الاستغلال فى الريف دون تعميقها، لم تكن الثورة مجرد مطالبة بعودة سعد من منفاه مجرد اتفاق حول قيادته، بقدر ما كانت تمرداً على الاحتلال البريطانى ونضالاً مسلحاً من أجل الاستقلال الوطنى والعدل الاجتماعى، كانت هناك وحدة قومية بغير شك، ولكن فى إطار هذه الوحدة كانت هناك تمايزات اجتماعية واختلافات طبقية فى الموقف من هذه الثورة، لم يكن موقف العمال والفلاحين مجرد انفجار عاطفى، بقدر ما كان تطلعاً إلى «الحرية والخبز والعدل»، كانوا يحسون بجرائيم الثورة والعصيان وعدم الرضا بما هم فيه، لا باللذة بالاتحاد فى الألم ! ولهذا كان الاختلاف بين مواقفهم وموقف الفئات الاجتماعية المتوسطة من الحزب الوطنى وحزب الوفد فضلا عن كبار ملاك الأراضى. وباسم الوحدة القومية العاطفية، الخالية من البعد التحريرى والاجتماعى، اجهضت ثورة ١٩١٩ .

لا نحس فى عودة الروح أى انعكاس للصراع البطولى العنيف الذى شنه العمال والفلاحون خاصة ضد الاحتلال البريطانى، والاستغلال الاجتماعى، بل لا نكاد نحس بعداء نحو هذا الاحتلال، إن الصراع ضد الانجليز كان صراعاً فى الرواية – من أجل عودة المعبود فحسب، بل نتبين فى نهاية الرواية أن المفتش الانجليزى هو الذى أتاح للشعب الصغير – بعد لقاء والده محسن معه ان ينتقل من زنزانة السجن إلى مستشفى السجن، هل يحمل هذا امتداداً رمزياً لبعض أفكار لطفى السيد ؟! امكانية التعامل والتواجد مع الانجليز وخلالهم ؟ على ان «عودة الروح» تعبير عن مفهوم عاطفى خالص للوحدة القومية، إنها بغير شك تعميق بالحدث بالملامح والشخصيات المرسومة بعناية واقتدار للأحاسيس القومية، وهذه هى قيمتها الفنية والقومية الكبرى ولكن تبقى هذه القيمة محدودة بحدود هذا المفهوم العاطفى الخالص للوحدة القومية الخالية من أى احساس بصراع اجتماعى، لا أقول أنه كان غريباً عن الواقع والفكر المصرى فى ذلك الوقت بل كان متوفراً و محتدماً.

وعودة الروح لا تعبر فحسب عن هذا المفهوم العاطفى غير الاجتماعى للوحدة القومية، وإنما تعبر كذلك عن كل البدايات الأولى لفلسفة

الحكيم الخاصة، منطق القلب فى مواجهة منطق العقل، الروح فى مواجهة المادة الإيمان فى مواجهة العلم، ولعل هذا أن يكون اختياراً من جانب توفيق الحكيم لموقف محدد بين المواقف الفكرية والسياسية والاجتماعية التى كانت متصارعة فى مصر حينذاك، ولعله أن يكون امتداداً لموقف الشيخ محمد عبده الفكرى (التوازى والتوازن بين الإيمان والعلم) وامتدادا لموقف لطفى السيد السياسى (التوسط بين السلطة الفعلية والسلطة الشرعية، رفض العنف الثورى). ولكن قد يقال أن الشيخ محمد عبده ولطفى السيد، كانا عقلانيين، على حين ان فكر الحكيم وخاصة فى هذه المرحلة، كان عاطفياً، والحقيقة كما سنتبين ذلك بالتفصيل فى فصول لاحقة، أن الحكيم كان كذلك عقلانيا، و بتعبير ادق كان محاولة للتوازن والتعادل بين العقلانية واللاعقلانية، ولكنه كان دائماً واعياً وعياً عقلانياً بمحاولة التوازن والتعادل هذه.

على أنى أزعم أن رؤية توفيق الحكيم لثورة ١٩١٩ فى روايته عودة الروح لم تكن مجرد انتساب أو امتداد لفكر محمد عبده ولطفى السيد، أو مجرد حصيلة لخبرته الفكرية والاجتماعية خلال هذه المرحلة من حياته فى مصر، وإنما كانت كذلك متأثرة برحلته إلى فرنسا عام ١٩٢٥، لا من الناحية الفنية فحسب بل من الناحية الفكرية كذلك.

الهوامش:

(١) عودة الروح: الجزء الثانى. ص ٥٥ – ٦٥.
(٢) نفس المرجع ص ٥٩.
(٣) نفس المرجع ص ٢٤٢.
(٤) نفس المرجع والموضوع السابق.
(٥) المرجع السابق ص ١٨٣.
(٦) المرجع السابق ص ١٩٢.
(٧) المرجع السابق ص ٥٧.
(٨) نفس المرجع ص ٦٠ (التشديد لنا).
(٩) نفس المرجع ص ٦١ (التشديد لنا).
(١٠) المرجع السابق ص ٦٤.

برغم أن «عودة الروح» قد صدرت عام ١٩٣٣، و «عصفور من الشرق» صدرت عام ٣٨، و «زهرة العمر» صدرت عام ١٩٤٣، فإنها جميعاً تنتسب الى المرحلة الأولى من حياة توفيق الحكيم عقب مغادرته مصر، واقامته فى فرنسا بين عام ٢٥ – ١٩٢٨، الزهرة والعصفور والروح هى رموز لشئ واحد الأولى – تمثل البحث والثانى يمثل الفلسفة والثالثة تمثل التحقق. والبحث فى زهرة العمر كان تعبيرا عن رسائل تبادلها أثناء اقامته فى فرنسا ثم عقب عودته منها إلى مصر مع صديقه أندريه، أما عصفور من الشرق فهى حواره مع أوربا واستقراره على فلسفة فى مواجهتها، أما عودة الروح كما رأينا فهى رؤيا لثورة ١٩١٩ المتحققة، والأعمال الثلاثة تشكل فى الحقيقة حجر الزاوية فى فهم كل الخيوط الفكرية والفنية التى نمت وتطورت بعد ذلك فى فكر توفيق الحكيم وفنه، وهى كما أشرنا من قبل ثمرة مكتسباته العائلية والاجتماعية والفكرية والفنية فى مصر قبل سفره، وهى كذلك ثمرة مكتسباته الفكرية والفنية أثناء وجوده فى فرنسا.

وفرنسا التى سافر إليها توفيق الحكيم عام ١٩٢٥، كانت فرنسا ما بعد الحرب العالمية الثانية، كانت ما تزال تعانى من وطأة نتائج هذه الحرب اقتصادياً وفكرياً وسياسياً وفنياً، وكانت تخوض معارك بالغة الحدة والشراسة فى مختلف هذه المجالات، كانت هناك مشكلات ما بعد الحرب، من ديون لها على انجلترا وأمريكا، ومن اعادة لبناء المناطق المدمرة، ومن عجز مالى وغلاء بشع وبطالة، وانهيار لقيمة الفرانك، وصراع سياسى وفكرى حاد بين اليمين ممثلاً فى «الكتلة الوطنية» واليسار ممثلاً فى تجمع الشيوعيين والاشتراكيين وفى منتصف عام ١٩٢٤ نجح تجمع اليسار فى السيطرة على

الموقف السياسى نسبياً، ولكن سرعان ما عاد اليمين فى منتصف عام ١٩٢٦ فاستلم السلطة وكانت شعارات اليمين محاولة لتمييع الصراع الطبقى الحاد وإخفائه، باسم الوحدة الوطنية أو القومية «لا تمارسوا السياسة، ابحثوا عن حلول قومية للمشاكل التى نواجهها، خلال المصلحة الحيوية للبلاد» ولم تكن هذه المصلحة الحيوية للبلاد إلا مصلحة حفنة من كبار الرأسماليين الذين أخذت مصالحهم تتلاقى وتتحد مع مصالح كبار الاحتكاريين الأمريكيين ! وعندما تصدى التجمع اليسارى ليفضح حقيقة شعارات الوحدة الوطنية، راح اليمين يرفع راية العداء للاشتراكية والشيوعية، ولقد لخص (سارو) وزير الخارجية فى وزارة بوانكارية عام ١٩٢٧ ذلك الموقف بقوله :«الشيوعية... هذا هو عدونا». وبدأت حملة التنكيل والقمع ضد قوى اليسار، وفى بداية «عصفور من الشرق»، نحس بهذا الجو الصراعى احساساً عاما، ولكننا نحس منذ البداية كذلك، انتماء توفيق الحكيم بشكل خفى لطرف من أطراف هذا الصراع ولكن.. سرعان ما يغيره، يقول على لسان جد صديقه أندريه : «أولئك العمال المساكين تسخرهم (المصانع) طول اليوم من أجل لقمة كالعبيد» (١) ويقول «وها هى ذى جيوش العبيد يسخرها أفراد معدودون من السادة الرأسماليين» «فرنسا الآن فريسة أصحاب الأعمال الأمريكيين» « لم يذهب الرق من الوجود لكل عصر رقه وعبيده» (٢) ويذهب محسن إلى مطعم للعمال «ولكن الفتى لم يأنف من تلك السواعد العارية، الجباه المتصببة عرقاً والثياب التى تقطر بؤساً» بل أن محسن «لا يشعر دائماً أنه فى مكانه إلا بين أمثال هولاء» (٣) وهكذا نحس فى البداية بما يحتدم فى فرنسا من إضرابات عمالية واجتماعية سياسية فى كل مكان، ولكن محسن سرعان ما يتخذ موقفاً مختلفاً، بدعوه صديقه أندريه إلى اجتماع عمالى فى مصنع من المصانع فيقول له محسن : «ما شأنى أنا والعمال» إنه مشغول بقصة حبه. ولهذا فإن «مصنعه هو حبه» (٤) ثم ما يلبث أن يعبر عن موقفه بشكل جهير «الاشتراكية فشا أمرها فى باريس وأمست بدعة من البدع يتبعها الناس مقلدين» ويتأمل فى فزع هذا العالم الجديد الذى يسعى العمال

لإقامته على أنقاض العالم الرأسمالى «عالم آخر... قوامه العمال وحدهم !... أى أجسام تسير بغير رؤوس فوق المناكب» ! وهنا يلتقى بالعامل الروسى الابيض إيفان ليستكمل من خلاله فلسفته، وفى هذه الفلسفة يغفل عن رؤية هذا الصراع المحتدم فى فرنسا وأوروبا عامة فى ذلك الوقت بين المادية بمفهومها العلمى الاشتراكى الثورى، وبين المثالية بمفهومها الرأسمالى اليمينى الرجعى فلا يجد فى أوروبا إلا دعوة مادية خالصة، ولايرى فى المادية غير مفهومها الأنانى الاستغلالى الجشع، ولايدرك مفهومها العلمى الثورى، وهو ينسب هذا المفهوم القاصر للمادية الى كارل ماركس ويعده مسئولاً عما تعانيه أوروبا من أزمات وصراعات، ولهذا يبشر خلال كلمات إيفان ومحسن بطريق الخلاص وهو العودة إلى الشرق إلى الروحانيات، إلى السماء. «إن أنبياء الشرق قد فهموا أن المساواة لا يمكن أن تقوم على هذه الأرض، وأنه ليس فى مقدورهم تقسيم مملكة السماء، وجعلوا اساس التوزيع بين الناس، الأرض والسماء معا فمن حرم الحظ فى جنة الأرض فحقه محفوظ فى السماء، هذا جيد ولو استمرت هذه المبادئ وبقيت هذه العقائد حتى اليوم لما عاش العالم كله فى هذا الاتون المضطرم»(٥).

وليس هناك ما هو أكثر من هذا دفاعاً عن الواقع الاستغلالى والتسليم له انتظاراً لعدالة السماء ! إن مصدر المأساة التى يعانيها الغرب كما يقول على لسان إيفان هو: «أن الغرب (كل الغرب) أراد أن يكون له أنبياؤه الذين يعالجون المشكلة على ضوء جديد، وكان هذا الضوء منبعثاً هذه المرة من باطن الأرض لا آتيا من أعلى السماء... هو ضوء العلم الحديث، فجاء نبينا كارل ماركس، ومعه إنجيله الأرضى، رأس المال، وأراد أن يحقق العدل فى هذه الأرض **فقسم الأرض وحدها بين الناس ونسى السماء**. فماذا حدث ؟ حدث أن أمسك الناس بعضهم برقاب بعض **ووقعت المجزرة بين الطبقات** تهافتا على هذه الأرض» (٦)... وأن «إنجيل» هذا الدين : كتاب «رأس المال» نجد أيضا فى بعض صفحاته تنبؤات مخيفة.. ففيه توعد بانهيار هذا العالم وحلول عالم آخر قوامه العمال وحدهم !... أى أجسام تسير بغير

رؤوس فوق المناكب... يا له من حلم مخيف» ! ماذا يعنى هذا ؟ الصراع الطبقى لم يحتدم بسبب الاستغلال الرأسمالى، وإنما بسبب دعوة كارل ماركس للقضاء على هذا الاستغلال ؟ المجازر التى تقوم ليس مسئولاً عنها الرأسماليون والاستغلاليون وتجار الحروب، وإنما المسئول عنها هم الماركسيون والاشتراكيون والشيوعيون ! العدو إذن هو الشيوعية، وهو الماركسية ! ولكن ما الخلاص ؟ الصبر، المحبة، تبشير الفقراء بمملكة السماء... أما الحلم المخيف فهو أن يقوم العمال بالقضاء على العالم الرأسمالى، بالتعجيل بانهياره، وإقامة سلطة العمال، سلطة المنتجين، القادرة وحدها على الغاء استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، ليس هناك فى الحقيقة ما هو أكثر تخلفا ورجعية من هذا الفكر الذى هو فى جوهره دفاع عن الرأسمالية والاستغلال حقا، أننا نجد فقرات تدين النظام الرأسمالى كذلك، ولكن التركيز فى الحقيقة موجه ضد الدعوة الاشتراكية والشيوعية، على أن الأمر لا يقف عند هذا الحد بل يمتد فيشمل الحضارة الأوربية عامة، فهو من ناحية لا يدرك ما فى هذه الحضارة من صراع بين استخدام العلم والمادية (بمفهومها الثورى) لصالح التقدم البشرى كما يدعو الشيوعيون، وبين استخدام العلم للاستغلال كما يفعل الرأسماليون وهو من ناحية أخرى يدعو إلى موقف معاد للحضارة العلمية والصناعية عامة إنه يتباكى على الرحلات الطويلة التى «كنا نقطعها على ظهور الجياد والأبل»(٧) بعد أن ظهرت السكة الحديدية، والطائرات التى أعطتنا هذه السرعة الملعونة التى لم يستفد بها غير الرأسماليين، وهو يتهم السينما التى قدمت لنا الثقافة محفوظة فى علب، «إن المصيبة كما يقول تتركز فى الصناعة هى التى شطرت أوربا إلى شطرين : فئة قليلة كل همها جمع المال، وفئة كبيرة كل همها أن تقدم هذا المال فى مقابل لقمة ! الفئة الأولى لا دين لها إلا الذهب والفئة الثانية لا دين لها اطلاقا ولا شخصية ولا نفس لأنها آلات صماء» (٨) وبرغم أنه يدين هنا الرأسماليين كما يدين العمال إلا أنه يكاد يحرم العمال من كل إنسانية وفكر، فضلاً عن إدانته للصناعة.على أن الأمر لا يقف كذلك عند هذا الحد، إنه يدين التعليم العام نفسه. فالتعليم العام

فى رأيه فكرة أوربية خاطئة، ماذا اكتسبت **الدهماء** من التعليم العام، **فالدهماء** التى تعلمت تلك الرموز، ماذا اكتسبت. لقد حشيت أدمغتها بسخف وقاذورات كما يقول هكسلى (٩): أن الدهماء - كما يقول - لا يصلح لهم غير الدين «تعمير قلبها بالدين وعقلها بالكتب السماوية النبيلة الفصيحة، وتركها تتصل بالطبيعة» لا الراديو والسينما والكتب (!) «ولكن الطبيعة الحقيقة، أمنا الرؤوم»، أى بتعبير آخر «العودة إلى الصحراء(١٠).

وإذا كان الحكيم يسوق هذا الكلام على لسان إيفان، فإنه يسوقه كذلك على لسان محسن، أى الحكيم نفسه، إن محسن يقول لإيفان : «أن التعليم العام للقراءة والكتابة، وحق التصويت والبرلمان، كل هذه الأفكار الأوربية قد أصبحت فى الشرق اليوم مبادئ ثابتة يؤمن بها الشرقيون، ايمانهم بل أكثر من إيمانهم بمبادئ الأديان» «إنه لمن السهل أن تقنع شرقياً اليوم بأن دينه فاسد، ولكن ليس من السهل أن تقنعه بأن «الصناعة الكبرى» **هى عجلة ابليس التى يقود بها الإنسانية إلى الدمار.... وأن التعليم العام لرموز الكتابة هو نوع من الهراء»** (١١)، وقد يتحفظ توفيق الحكيم فى دعواه هذه فيضيف «نعم الجديد حقا فى العلم الأوربى الحديث هو أسلوب التفكير المنظم وطرائق البحث العقلى المرتقب، أما أكثر من ذلك فلا» (١٢) على أن هذا التحفظ الأخير يتعارض مع كل ما سبقه من أفكار، فالصناعة والتعليم العام والتنظيم الاجتماعى للحياة، هى من ثمرات البحث العلمى والتنظيم الاجتماعى للحياة، هى من ثمرات البحث العلمى والتفكير العقلى المنظم ! على أننا بهذا التحفظ قد نلمس خيطاً من أهم خيوط فكر توفيق الحكيم، إذ أنه برغم حرصه دائماً فى كتاباته الفكرية والفنية على الدعوة الى تغليب القلب على العقل، والايمان على العلم فإنه حتى فى تأكيده لهذه الفلسفة، عقلانى أشد ما تكون العقلانية، عقلانى فى دعواه القلبية والإيمانية بل هو عقلانى يعترف بهذا فى زهرة العمر بقوله لصديقه أندريه :«صدقت يا أندريه فى قولك أنى أصلح أن أكون رياضياً، وأن أفكارى وسلوكى وتصرفاتى تكاد تسير على طريقة هندسية أو حسابية أو جبرية، ولا أدرى كيف أهتديت الى ذلك وهذا

ما سوف يهدم كل عمل مسرحي أو فني أحاول أنشاءه !، أن إسقاطي الحياة والعواطف كما هي، وكما يراها ويحسها دهماء الناس، وأن ركوني إلى الطريقة الرياضية في تصريف أفكاري وتأملاتي لمصيبة كبرى» (١٣).

وبين هذه الدعوة الروحية الخالصة التي نجدها في «عصفور من الشرق» وبين منهجه العقلاني العام، فضلاً عن محاولة التعادل أو التوازن بين الروحية والعقلانية، تكاد تتحد الملامح الفكرية والفنية لتوفيق الحكيم كما سيتضح لنا بالتفصيل بالفصول القادمة.

على أن المهم هنا أن عصفور من الشرق هي مقابلة بين الشرق الروحي والغرب المادي، لا مجرد مقابلة فكرية تأتي على لسان إيفان أو محسن فحسب، بل مقابلة تتحقق كذلك في أحداث الرواية بشكل رمزي، يتمثل أساسا في قصة حب محسن لسوزي بائعة التذاكر في مسرح الأوديون، وقصة الحب هذه تكاد تكون تنويعاً جديداً على لحن حبه السابق لسنية في عودة الروح أحبها واستطاع أن يقيم معها علاقة كاملة، ثم فجأة تتجاهله وهما معاً في مطعم، لماذا ؟ لأن حبيبها الحقيقي كان هناك، لم تكن علاقتها بمحسن اذن الا مجرد لعبة، أو ازجاء وقت، أو مجرد متعة حسية، في مرحلة كانت على قطيعة مع حبيبها، وبرغم أن سوزي أوضحت له موقفها بعد ذلك واعتذرت له واعترف بأنها ما كان ينبغي أن تواصل معه هذه اللعبة، إلا أن محسن (الحكيم) إتخذ من هذه التجربة نقطة إنطلاق لتعميم فلسفي يتماشي مع فلسفة الرواية كلها، إن هذه الفتاة الشقراء سوزي ليست إلا رمزاً لأوروبا التي يقول عنها أنها «جميلة رشيقة ذكية، لكنها حقيقة أنانية لا يعنيها غير نفسها واستعباد غيرها» ويرد محسن – مشيراً بينه وبين نفسه إلى سوزي – «نعم... أنانية لا تعرف غير حياة الواقع ولا يهمها شقاء الغير، ولا تحب الحياة... إلا في الحياة» (١٤)، على أن التماثل يكاد يكون كاملاً بين سوزي وسنية، فسنية تجاهلت محسن وهما معا في البيت عندما تسلمت خطاباً من مصطفى، وسوزي تجاهلت محسن وهما في المقهى عندما دخل حبيبها المقهى وجلس قريبا منهما ! وخيبة الحب هذه ماكانت – في الحقيقة – تعبر عن خيانة من جانب

سنية، إلا من زاوية احاسيس محسن الصغير، وما كانت تعبر كذلك عن خيانة للحب نفسه من جانب سوزى، إلا من زاوية احاسيس محسن الكبير، فسوزى متعلقة بصاحبها الأول، وما علاقتها بمحسن إلا مجرد علاقة فى فترة سوء التفاهم بينهما، ولكن فى حياة سنية حب لمصطفى لا لمحسن، وفى حياة سوزى حب لصاحبها لا لمحسن، الحكم على سنية وسوزى ليس حكماً بانعدام الحب فى قلبيهما، وإنما بانعدام حبهما لمحسن ! إنه ليس فقداناً للحب وإنما خيبة له من طرف واحد، طبعاً تختلف الاسباب باختلاف ظروف سنية وسوزى، على أن الحكيم يجعل من هذه الخيبة وخاصة فى قصته مع سوزى موقفاً فلسفياً عاماً من المرأة عامة والمرأة الأوروبية خاصة، فالمرأة... تماما كأوروبا «لا تعرف غير حياة الواقع ولا يهمها شقاء الغير ولا تحب الحياة..إلا فى الحياة» أما هو فهو يحب الحياة فى الخيال فى الفن والحقيقة، أننا لو تأملنا قصته مع سوزى بعمق لوجدنا، أنها لم تكن خيانة لحبه، بقدر ما كانت خيانة لفنه لم تكن مشكلة حب فى ذاته، بقدر ما كانت مشكلة هذا الحب فى علاقته بالفن، انها لم تخنه بحبه لآخر وإنكارها له وانما خانته بمجرد اهتمامها بالحياة نفسها، بمجرد كونها ممثلة للحياة العملية للواقع الحى، فى مواجهة الفن والخلق. فقبل القطيعة بينهما، أو قبل اللحظة التى اعتبر فيها أنها تخونه وتتجاهله، كان هو نفسه قد أخذ يتمرد عليها. عندما كانت العلاقة بينهما على أحسن حال، قال : واصفاً هذه الفترة «عاش محسن حياة (الواقع) يأكل ويشرب وينام فى (الحقيقة)، ولم يفطن الى كتبه المعلقة فى تلك الليلة، ولم ير فوق أكداسها غير بضعة دبابيس شعر للسيدات، وعلبة بودرة» (١٥). بين الكتب ودبابيس الشعر،بين الفن والحياة بدأ الصراع مبكراً. وعندما حسم هذا الصراع، لم يكن نتيجة لأزمة حب وإنما كان تعبيراً عن انسحاب الفن من الحياة. وإذا كان الفن هو الروح، والحياة هى الواقع العملى الحى، أدركنا أن أزمة الحب بين محسن وسوزى لم تكن إلا تجسيداً رمزياً للفلسفة المجردة التى كان يقول بها ايفان، أزمة الصراع بين أوروبا الشقراء الأنانية المادية والشرق الروحانى المؤمن، ولكن سنية أيضاً – فى عودة الروح

– تزوجت مصطفى الرجل العملى، ومحسن الصغير تزوج المعبود الرمز الذى تتمثل فيه روح الكل ووحدتها، إنه إذن ليس موقفاً من أوروبا فحسب، « وأوروبا – كما ذكرنا من قبل – لم تكن مجرد أوروبا الشقراء الأنانية الاستغلالية، فالى جانبها وفى مواجتها كانت هناك أوربا أخرى هى أوروبا النضال من أجل الاشتراكية» أوإنما هو موقف من الحياة العملية الواقعية المادية عامة، ودعوة الى حياة فوق الحياة : حياة الخيال الروح االفن، المثال المجرد، المطلق، ما فوق الواقع، ماوراء الواقع، ولكنه لكى يبرر هذا يحاول أن يقدم المادية فى مفهوم سطحى ساذج، وهناك مفهوم للمادية – كما سبق أن أشرنا من قبل – مفهوم ينشره الفكر البورجوازى الرأسمالى، يصور المادية بأنها مرادف للجشع والأنانية والتعلق بالعارض من الحياة دون قيمها الروحية خاصة، وهو بنشره واشاعته هذا المفهوم يحاول طمس وتزييف النظرة الموضوعية إلى الواقع ودفع البسطاء من الناس وخاصة العمال والفلاحين إلى الرضا بالواقع وعدم التطلع إلى تغييره، تعلقا بعالم آخر تتحقق فيه العدالة والمساواة والوفرة. أما المفهوم الأخر للمادية فهو مفهوم علمى للحياة، يسعى لإدراك قوانينها الموضوعية، والسيطرة على هذه القوانين وتوجيهها لمصلحة الإنسان، قضاءً على الجشع والاستغلال والاستعباد وتطويراً للحياة الانسانية فى جنابيها المادى والروحى، وتوفيق الحكيم يتبنى المفهوم الأول للمادية، ويجعل من أوربا تجسيداً عملياً له ومن سوزى رمزاً حياً، وهو يتبنى هذا المفهوم للمادية ليرفضه وليقيم فى مواجهته مفهوم الروحانية الشرقية على أنه لا يقف به عند حدود أوروبا، ففى حديث له مع إيفان، يذكر محسن أن ما يشكو منه إيفان ليس فى أوربا وحدها بل فى مصر كذلك.

والحقيقة أن أفكار الحكيم فى هذه الرواية، برغم أنها امتداد لأفكار مماثلة نجدها فى مصر فى القرن التاسع عشر والعشرين، عند طائفة السلفيين الذين يرفضون الحضارة الأوربية والتجديد جملة، ويدعون إلى التقليد السلفى والإيمان الأعمى، فهى كذلك خلاصة لبعض الأفكار التى كانت سائدة فى أوربا نفسها فى ذلك الوقت، بعض الأفكار التى كانت تمثل

أشد الاتجاهات الفكرية رجعية، التى كانت ترفض الصناعة والعلم وتحذر منهما باسم التحضر الانسانى. نجد هذه الافكار عند شبنجلر وهكسلى ودوهاميل وغيرهم. وتوفيق الحكيم لا يخفى تأثره بهؤلاء وخاصة الأخيرين، بل يستشهد بهما فى روايته. إن أفكاره إذن ليست رفضاً لأوربا بل هى امتداد لفكر أوربى رجعى كان يقف ضد العلمانية والعقلانية والاشتراكية، ولعل «زهرة العمر» أن تفيدنا فى تحديد مصادر أوروبية أخرى لهذه الأفكار، ولقد ذكر فى كتابه هذا بعض هذه المصادر، وإن كنا نستطيع بيسر أن نستنتج البعض الأخر، فهناك مثلاً نيتشه الذى كان له أبلغ الأثر فى فكر توفيق الحكيم رغم أن فكر توفيق الحكيم المؤمن يتناقض مع فكر نيتشه الإلحادى ! ولكنهما يلتقيان – المؤمن والملحد – فى فكرة «العود الأبدى» التى قال بها نيتشه ونجدها فى أكثر من مسرحية من مسرحيات الحكيم، وخاصة شهرزاد بل أن فكرة الإنسان الأعلى النيتشوية نجدها عند توفيق الحكيم، وإن أخذت عنده حجماً روحياً دينياً متضخماً، وهناك بيرجسون الذى نجد نظريته فى الحدس كمصدر للمعرفة الحميمة فى مواجهة العقل كمصدر للمعرفة العلمية المحددة، أساساً من اسس فلسفة الحكيم عامة وإن عبر عن الحدس بالقلب، هذا فضلاً عن تأثر الحكيم بفلسفات فنية غير واقعية، مثل فلسفة الكاتب المسرحى الايطالى بيراندللو صاحب نظرية نسبية الحقيقة، (وكان له صدى كبير فى فرنسا فى ذلك الوقت) وغير ذلك من مختلف المدارس الفنية والأدبية الحديثة، مثل السوريالية، التى حاول توفيق الحكيم فى شبابه أن يقلدها فيما أنتجه من شعر فى هذه الفترة (١٦) وهو وإن لم يكن قد تبنى أساليبها فى كتاباته المسرحية بعد ذلك، إلا أنه تبنى رؤيتها ما فوق الواقعية فى نظرته الى الفن والحياة، على أن فرنسا الفكر فى ذلك الوقت لم تكن تقتصر على هذه التيارات الفلسفية والفنية اللاعقلية التى كانت تعبر عن أزمة النظام الرأسمالى، بل كانت بها كذلك تيارات فلسفية وفنية عقلانية، وعلمانية وثورية تمثل القوى الاجتماعية الصاعدة الجديدة وخاصة الماركسية فى الفكر الفلسفى والسياسى، والواقعية فى التعابير الأدبية والفنية، ولكن توفيق الحكيم اختار التيار الأول الذى كان

اقرب بشكل عام إلى تيارات فكرية كانت تتحرك فى مصر قبل سفره، ثم عاد إلى مصر فوجدها ما تزال تتحرك بل تنتعش وتكاد تسود.

لقد كتب توفيق الحكيم عودة الروح وعصفور من الشرق متأثراً كما أشرنا بالصراع الدائر فى فرنسا، ولكنه كتبها فى مصر ولمصر متأثراً كذلك بالأوضاع التى كانت سائدة فيها بعد عودته، لقد عاد الحكيم من فرنسا عام ١٩٢٨.

وفى عام ٣٣ صدرت عودةالروح، وفى ١٩٣٨ صدرت عصفور من الشرق وبين عام ١٩٢٨ وعام ١٩٣٨ كانت مصر تمر بأكثر من محنة فكرية وسياسية واقتصادية.

أجهضت ثورة ١٩١٩ ولم تحقق أهدافها الوطنية والديمقراطية، منحت مصر استقلالاً شكلياً زائفاً، ظلت جيوش الاحتلال البريطانية والسفير البريطانى هم السلطة الحقيقية العليا فى البلاد، لم يكن دستور ١٩٢٣ إلا مجرد ثوب فضفاض لتحقيق مظهر ليبرالى، وبرغم هذا ما أكثرما كان يعطل أو يلغى. حزب الوفد حزب الفئات البورجوازية الوطنية، والمعبر عن الأغلبية الشعبية لم يكن يتاح له الحكم الا لبضعة أسابيع أو أشهر محدودة. الأقليات الحزبية هى التى تحكم أو تتحكم بالحديد والنار، كحكومة اليد الحديدية لمحمود محمود عام ١٩٢٧، وحكومة صدقى عام ١٩٣٠، أزمة اقتصادية طاحنة تأثرا بالازمة الاقتصادية العالمية، جبهة وطنية بين الأحزاب جميعاً عام ١٩٣٦ لتوقيع معاهدة صداقة مع انجلترا، كانت مجرد تسوية شكلية تعجلت بها انجلترا استعداداً لمواجهة خطر النازية والفاشية، بروز تنظيمات فاشية ودينية : مصر الفتاة، الإخوان المسلمين، بداية تجمعات ماركسية، حزب الوفد يتمزق وتتبلور فى قيادته اتجاهات جديدة أكثر ميلاً إلى التهادن الرجعى، الشعب يعانى وتتحرك فئاته المختلفة فى مواجهة التعسف والديماجوجية.

خلال هذه الفترة أصدر توفيق الحكيم «عودة الروح» و «عصفور من الشرق». وإذا كانت «عودة الروح» فى جوهرها – كما ذكرنا من قبل –

دعوة للوحدة القومية، وإن تكن خالية من الرؤية الاجتماعية، فان عصفور من الشرق كانت فى الحقيقة انعكاساً لاشد ما فى المجتمع فى ذلك الوقت من اتجاهات دينية رجعية. وبرغم أن جوهر «عصفور من الشرق» كان تغليب القيم الروحية الغيبية على القيم المادية الموضوعية، والخيال على الواقع والفن على الحياة، فضلاً عن أنها كانت محاولة لاكتشاف الملامح المصرية والشرقية عامة فى مواجهة الغرب الاوربى، الا أنها كانت غذاءً أيديولوجياً لمختلف الاتجاهات التيارات الرجعية وسلاحاً فى يدها ضد الحركات التقدمية الصاعدة بل حرفاً فكريا للنضال الوطنى والاجتماعى عامة، حقاً أن توفيق الحكيم يعيد النظر فى روايته هذه بعد عشرين عاماً من صدور طبعتها الأولى، وذلك فى المقدمة التى كتبها لهذه الرواية فى طبعة دار الهلال لها عام ١٩٥٨ وذلك بقوله : «ان الصورة التى تعكسها هذه القصة انما هى صورة للعالم بشرقه وغربه فى السنوات التى تلت الحرب العالمية الأولى مباشرة... كانت التجربة الاشتراكية فى مرحلتها الغامضة لم تسفر بعد عن نتائجها، ولم تستطع أن تدخل الاطمئنان العام حتى فى قلب العامل المقيم فى فرنسا، أما اليوم فان كثيراً من تلك الأفكار قد اتضح وكثيراً من التجارب قد تحقق وكثيرا من الاتجاهات قد استقرت» ثم يواصل قوله – كأنما يحاول أن يعتذر عن مضمون الرواية – «انى اليوم لست طرفا فى الموضوع، وليكن مفهوماً أن أشخاص القصة فى ذلك العهد هم وحدهم المسئولون عن آرائهم تبعاً لظروف العالم التى كانت وقتئذ محيطة بهم، ولكن هذا لا يمنعنى من القول بأن أهم تلك الآراء والاتجاهات لم يزل الحكم عليها معلقاً... فالصراع بين المادية والمثالية لم ينته فى هذا العصر أيضا... هل المادية الحديثة تنوى حقاً أن تجمد هذا المبدأ أو أنهاتعدله وتضم إليه المثالية الروحية ؟... ومن يدرى أيضا.. ربما استطاعت المادية الجديدة (كأنما أصبحت جديدة) (١٧) أن تنتصر وحدها بوسائلها وأن تنفع البشرية، وأن تبتكر نوعاً من المثالية أو الروحية ينبع من صميم مبادئها ولا علاقة له بالمثالية أو الروحية القديمة، وقد تستطيع المثالية أو الروحية القديمة أن تتجدد وأن تساير العصور الحديثة.. كل هذا جائز» لا.. بل كل

هذا خلط وتخليط. أن توفيق الحكيم يحاول أن يتراجع عن أفكاره القديمة بنسبتها إلى أشخاص الرواية، وأفكار الرواية فى الحقيقة ليست هى ما تقوله شخصياتها فحسب بل هى فلسفتها العامة كما رأينا، بل أن أفكار أشخاص الرواية ليست قدراً مفروضاً على الكاتب، بل هى اختياره وخلقه والرواية ليست تاريخاً وصفياً لمرحلة. وحتى لو كانت كذلك، لعددناها تاريخا ناقصا مغرضاً لأنه لم يستكمل الصورة بشخصياتها الأخرى وأفكارها الاخرى فى نفس البيئة ونفس العصر. كان في فرنسا ايفان العامل الروسى الأبيض ولكن كان هناك عمال آخرون لهم آراء أخرى ومواقف أخرى، ثم أن إيفان لم يعبر عن رأيه وحده بل شاركه فى الرأى محسن كذلك، ثم هذا الخلط بين المادية والمثالية الذى يقول به توفيق الحكيم، أن المادية لن تكون مثالية والمثالية لن تكون مادية، بل لعل هذه التوفيقية المسطحة التى يقول بها الحكيم هى تكرار للدعاوى التى ينشرها بعض الكتاب فى الغرب الاوروبى والامريكى لتمييع الصراعات الفكرية والطبقية، وفضلاً عن هذا فإن توفيق الحكيم، بعد عشرين عاماً من إصدار روايته، قد أبصر أفكار كارل ماركس وهى تنتصر فى ثلث العالم بعد الحرب العالمية الثانية، بل وجد مصر فى الخمسينات تقوم فيها ثورة وطنية ديمقراطية هى ثورة ١٩٥٢، أخذت تتبنى شعارات اجتماعية متقدمة، بل أخذت تتحدث عن الاشتراكية، لهذا كان من الطبيعى أن يتنكر لروايته، وأن يتنصل من أفكارها، ولا شك أن هذا يتفق كذلك مع التطور الفكرى لتوفيق الحكيم نفسه وخاصة ابتداء من الخمسينات كما سنوضح هذا فى الفصول القادمة، ولكنه حتى فى تنصله من أفكار هذه الرواية، لم يتناقض معها فى الجوهر، إنه يقول : أن الصراع مستمر بين المادية والمثالية وهذا طبيعى ولكن مع أى طرف يقف فكرياً ؟ وانه يسعى لايجاد حل متوازن متعادل توفيقى من الطرفين معاً، ولعل هذا أن يكون صميم موقفه الفكرى، بل لو تأملنا هذه المرحلة التى أنتج فيها روايته «عودة الروح» و «عصفور من الشرق» لوجدنا أنه قد أنتج كذلك العديد من الأعمال المسرحية، التى قد تنتسب – بشكل أو بآخر – إلى اتجاهه الروحى الخالص فى عصفور من الشرق خاصة، ولوجدنا أنه قد أنتج

كذلك طائفة من المسرحيات والقصص القصيرة، والمقالات الأدبية والفكرية والسياسية بل عملا روائيا آخر هو «يوميات نائب فى الأرياف»، يغلب عليها الطابع الاجتماعى، طابع الاهتمام بالواقع الاجتماعى الحى نقداً وتوجيها، وبهذا كان يسعى الى التعادل أو التوازن بين اهتماماته الفكرية الروحية واهتماماته الاجتماعية العلمية والتعادلية هى جوهر فلسفته التى تتجسد فى أعماله ومواقفه جميعا.

ولكن... ما هى هذه التعادلية؟.

الهوامش:

(١) عصفور من الشرق: طبعة الهلال ص ٣٤-٣٥.
(٢) المرجع السابق: الصفحات ٤٠-٤٣.
(٣) نفس المرجع ص ٥٨.
(٤) نفس المرجع ص ٥٩.
(٥) المرجع السابق ص ٨٨-٨١.
(٦) المرجع السابق ص ٨٨-٩٠، الإضافة بين قوسين لنا.
(٧) المرجع السابق ص ١٧٦.
(٨) المرجع السابق ص ١٧٦.
(٩) المرجع السابق ص ١٧٦.
(١٠) المرجع السابق ص ١٨٠.
(١١) المرجع السابق ص ١٩١.
(١٢) المرجع والموقع نفسه.
(١٣) زهرة العمر ص ٤٦.
(١٤) عصفور من الشرق ص ١٧٠.
(١٥) عصفور من الشرق ص ١٣٥.
(١٦) راجع رحلة«الربيع والخريف» لتوفيق الحكيم.
(١٧) هذا تعليق على النص وليس جزءا منه.

تعادل .. ولكنه مختل !

ليس صحيحاً ما يزعمه بعض النقاد – وخاصة الأستاذ جورج طرابيشي(١) من أن كتاب «التعادلية» لتوفيق الحكيم هي مجرد لعبة ذهنية، وأن التعادلية لا تصلح لأعماله، فإذا كانت حجة الأستاذ طرابيشي فى ذلك أن كل شخصيات الحكيم في أعماله الفنية شخصيات غير متعادلة، فهي حجة باطلة إذا أن توفيق الحكيم يعرض في مسرحياته لمأساة الاختلال في التعادل تأكيداً للحاجة إلي التعادل! وإذا كانت حجة الأستاذ طرابيشي أن التعادلية متناقضة مع نفسها، لأنه إذا كان الخير لابد أن يعادل الشر كما يقول الحكيم، فإن التتمة المنطقية علي حد قول الأستاذ طرابيشي : «أن الشر كذلك يجب أن يعادل الخير» وأن المرض يعادل الصحة.. فإن هذه الحجة يرد عليها توفيق الحكيم كذلك بقوله «إن كل فعل له رد فعل هذا هو جوهر التعادلية، ولكن ما هو طبيعي وعادي لا يعتبر فعلاً يدعو إلى رد فعل، فالعطش يدعو إلى الارتواء ولكن الارتواء لا يدعو إلي العطش» ونمتد بقول الحكيم فنقول : والخير لا يدعو الي الشر، والصحة لا تدعو الي المرض ؟! ولكن لعل الحكيم بقوله هذا، قد جانبه التوفيق في الدفاع عن تعادليته وتفسيرها. ولست هنا بصدد الدفاع عن التعادلية الحكيمية، بل أختلف معها تماماً وإن اختلفت كذلك مع نقد الأستاذ طرابيشي لها، علي أن تفسير توفيق الحكيم للتعادلية في ضوء نقد (٢) الأستاذ طرابيشي، لا يكشف عن عجز فى التفسير وانما عن خلل في النظرية نفسها. ذلك أن القول بما هو طبيعي وعادي بحيث لا يعتبر فعلاً يدعو إلي رد فعل، هو نظرة سكونية إلي الواقع تلغي الطابع الكلي للتعادلية إذا اعتبرناها نظرية، أو فلسفة ذات شمول وكلية، والحقيقة أنه ليس هناك ارتواء مطلق، وليس هناك صحة مطلقة، وليس هناك خير مطلق وفضلا عن هذا فالارتواء

يتحقق دائما بمقاومة العطش، لا مقاومة تعادل وإنما بالغائه باستمرار، والصحة تتحقق بمقاومة المرضي والتغلب عليه، والخير يتحقق بمقاومة الشر ومحاولة إزالته، المقاومة هنا لا تتحقق ببقاء الطرفين متعادلين – كما يذهب الحكيم – وإنما بتغلب طرف علي طرف، إنها عملية متصلة الحركة والفعل والتفاعل والتجاوز والتخطى وليست حالة سكونية. ومن هذه النقطة يبرز الخلل في تعادلية الحكيم، لا الخلل في التعادل كموقف انساني أو مسرحي وانما الخلل فى التعادلية كنظريةأو كمذهب فكري.
علي أني أقول منذ البداية وبرغم هذا، أن التعادلية عند توفيق الحكيم ليست مجرد لعبة ذهنية أو مجرد نزوة فكرية طريفة، وإنما تشكل في الحقيقة القانون الأساسي لتوفيق الحكيم المفكر والفنان والمواطن الاجتماعي علي السواء، وبصرف النظر عن حدود هذه الفكرة ومدي صحتها، هل هي مجرد الوسط الأرسطي «خير الأمور الوسط» كما يقال أحيانا، أو هي ليست كذلك كما يقول توفيق الحكيم مؤكدا أنها ليست الوسطية الأرسطية الأخلاقية، وإنما هي نظرة كونية أو وجودية شاملة، بصرف النظر عن هذا، فإن التعادلية – مؤكدا مرة أخري – هي حجر الزاوية في فلسفة الحكيم الإنسانية والفنية والاجتماعية نستطيع أن نتبينها في أعماله جميعها منذ البداية، حتي قبل ان يبلورها في كتابه التعادلية. وفضلا عن هذا، فإننا نتبينها – بصرف النظر كذلك عن موقفنا منها – تيارا ممتدا من تراثنا العربي القديم في تراثنا الحديث والمعاصر وتوفيق الحكيم بهذا، هو امتداد حقيقي وتعبير حقيقي عن هذا التيار في تراثنا عبر المراحل التاريخية المختلفة، ونستطيع أن نتبين هذا التيار الفكري بتعرجاته المختلفة في تراثنا القديم عند كثير من المفكرين والأدباء في محاولات التوفيق بين الشريعة والفلسفة، عند ابن رشد مثلا «رغم غلبة الطابع العقلاني عنده». «وفي محاولات التوفيق بين الاتجاه المعتزلي والاتجاه الأشعري، وفي محاولات التوفيق بين أفلاطون وأرسطو أو في الخلط بين أفلاطون وأرسطو عند كثير من الفلاسفة، وفي كتب الأضداد «كتاب الانباري مثلا» وفي بعض كتابات الجاحظ، بل في الإطار العام لكثير من المفكرين الذين كانوا يجمعون بين

الاتجاه الروحي الصوفي والاتجاه العلمي التجريبي «ابن سينا مثلا»، إلى غير ذلك، وفي تراثنا الحديث نستطيع أن نتبين هذا التيار عند الشيخ محمد عبده ولطفي السيد سواء فى الاتجاه الديني العقلاني عند الأول أو الاتجاه السياسي الوسطي عند الثاني، كما نتبينه في كثير من كتابات د. زكي نجيب محمود الأخيرة، كما نتبينه في مجال الفكر السياسي عامة في التجربة البعثية وخاصة فى بداياتها الأولي، وفي التجربة الناصرية في كثير من مواقفها وعند القائلين عامة بفلسفة الطريق الثالث، كما نتبينها في كثير من التعابير الأدبية عند د. محمد كامل حسين، ونجيب محفوظ في نهاية الثلاثية «الشيوعي والإخواني معا في عربة بوليس واحدة تذهب بهما إلى المعتقل، وفي نهاية أولاد حارتنا دعوة للتوفيق بين العلم والايمان الديني أو بين الاشتراكية والتصوف» علي أن هذا موضوع يحتاج إلى كتاب كامل. وحسبي هنا أن أكتفي بالإشارة السريعة إليه مؤكدا ان الاتجاه الفكري الذي يسمي بالتعادلية عند توفيق الحكيم هو تعبير أصيل من تعابير تراثنا العربي القديم والحديث والمعاصر، وهو بغير شك ليس مجرد تعبير فكري معلق في الهواء، وإنما هو انعكاس لملابسات تاريخية واجتماعية وتعبير عن موقف فكري اجتماعي عملي من الحياة، وهو ليس تعبيرا جامدا، بل يتخذ أشكالا ومظاهر واتجاهات وأبعاد متنوعة عند مختلف المفكرين والأدباء، إننا لا نذهب بهذا القول مذهب د. زكي نجيب محمود في زعمه بأن القسمة الأساسية للفكر العربي القديم، وما ينبغي أن تكون عليه قسمة فكرنا الحديث،هي الثنائية (٣) وإنما نقول فحسب بأن هذه الثنائية أو التعادلية هي قسمة من قسمات الفكر العربي كانت وما تزال تواجهها قسمات أخري، تعبيرا عن مواقف ومواقع اجتماعية مختلفة.

المهم، أن تعادلية الحكيم ليست مجرد لعبة ذهنية بل هي امتداد لتيار فكري فى تراثنا القديم، يتمثل في العديد من المواقف والتعابير الفكرية والأدبية والسياسية والاجتماعية الحديثة والمعاصرة. ولكننا حتي الآن لم نعرض لتعادلية توفيق الحكيم !..

تقوم التعادلية عند الحكيم علي الأخذ والعطاء، الفعل ورد الفعل بين

طرفين متعارضين. هناك تعارض بين العلم والإيمان، بين الفكر والعمل، بين العقل والقلب، بين الحرية الإنسانية والإرادة الإلهية، بين الحكمة والقدرة، بين الفن والحياة. ولاتوازن ولاتعادل في الحياة بغلبة أحد الطرفين علي الآخر. هذه هي مأساة الغرب علي حد تعبير الحكيم إنها اختلال التوازن لمصلحة طرف واحد هو العلم، وهو العمل، وهو العقل، وهو القدرة، وهو الحياة، وتوفيق الحكيم يدعو إلي أن تقوم الحياة علي عمودين لا علي عمود واحد كما يقول في مقدمة مسرحيته أوديب (٤) : «وهذه عظمة الحياة الشرقية... أن الشرقي يعيش دائما في عالمين ... علي حين أن الغربي يعيش في عالم واحد » عالمان متعادلان لا ينفي أحدهما الأخر، هذه هي عظمة الحياة الشرقية !» والتعادل عند توفيق الحكيم يكمن فى بقاء القوتين المتعارضتين معا دون أن تتلاشي أحداهما (٥)، وهو بهذا المعني يكاد يحتفظ بالقوتين معا علي مستوي واحد من التوازن ولكننا في مواضع كثيرة من كتابه «التعادلية » ومن مقالاته وأحاديثه، تراه يؤكد بأن العلاقة بين الطرفين المتعارضين هي علاقة مقاومة لا علاقة توازن، إلي حد أنه يود أن يسمي فلسفته بالمقاومية لا بالتعادلية ولكن المقاومة عنده لا تعني الصراع. فالصراع يعني نفي طرف لمصلحة طرف آخر أو لخلق طرف جديد يتجاوز الطرفين المتصارعين، إن فكرة المقاومة عنده ليست مقاومة لإزالة طرف، وإنما هي مقاومة لطغيان طرف فهي مقاومة توازنية لو صح التعبير، بل هو يقول بوضوح :«لابد من الصراع لطلب التوازن » (٦) إنها إذن دعوة للتواجد المشترك، للتعايش السلمي المتوازن في مختلف ظواهر الحياة الإنسانية بين قوتين متعارضتين، للعقل وظيفته كما يقول وللإيمان وظيفته،تنمي الملكة العقلية والإيمانية حتي لا تطغي أحداهما علي الأخري . فالإسراف في الإيمان – كما يقول – قد تؤدي إلي الطغيان سواء بسواء مثل الإسراف في العقلانية : « إن العقل يشك والقلب يؤمن، العقل حركة والقلب ثبات، وكلاهما ضروريان لاستمرار الحياة ».

وليس هناك حقيقة واحدة هناك حقيقة عقلية، وهناك حقيقة دينية، هناك حقيقة اقتصادية، وحقيقة اجتماعية وحقيقة سياسية ... الخ، وكذلك

الشأن بالنسبة للفكر والعمل.« لابد للفكر أن يظل مستقلا عن العمل، يقاوم طغيان العمل **يقاوم النزول إلي حظيرته** » (٧) «فالعمل فكر تجمد والفكر إرادة حرة. ولا ينبغي للفكر أن يتجمد بالعمل » (٨) «وكذلك الفن والحياة، الفن إبداع وخلق، والحياة ممارسة عملية، ولا ينبغي أن يخضع الفن للحياة ومأساة أن تصبح الحياة مجرد فن وخيال » و «كذلك الحرية الإنسانية والإرادة الإلهية الإنسان، حر فى إطار الإرادة الإلهية »، «فالإنسان ليس وحده في الكون »

وهكذا يتبين لنا أنه لا مقارمة ولاصراع في الحقيقة بين طرفين، بل توازن وتعادل لأنه لو صح أن هناك مقاومة صراعية لكان علي أحد الأطراف أن يقضي علي الطرف الأخر أي أن يبتلعه، ولهذا ففلسفة الحكيم علي حد تعبيره ضد الابتلاعية، هي مقاومة للابتلاعية واحتفاظ بالتوازن بين المتضادات المتعارضات والتعادل بين الثنائيات، وبرغم تأكيد توفيق الحكيم لهذه الحقيقة فإننا نراه فى تعادليته متحيزا دائما لطرف علي حساب طرف. فهو يتحيز للإيمان علي حساب العقل، وهو يتحيز للروحانية علي حساب المادية، وهو يتحيز للفن علي حساب الحياة، وهو يتحيز للإرادة الإلهية علي حساب الحرية الإنسانية، وهو يتحيز للفكر علي حساب العمل، يتحيز للقلب علي حساب العقل، وهكذا لا نجد هذا في كتاباته الفكرية الخالصة فحسب بل في أعماله الفنية كذلك، كما سنري في فصل لاحق، ويكاد توفيق الحكيم يلخص هذا الموقف الفكري عامة في هذه الكلمة الزاعقة في «مملكة النمل » «مصيبتكم أيها البشر هي التفكير »، والحقيقة أنه لولا هذا الموقف المتحيز للطرف غير العقلاني دائما لقلنا أن الحكيم يدعو الي تكامل الملكات البشرية يدرك الأبعاد المتنوعة للخبرة البشرية ويحرص علي خصوبتها وتنميتها، ولكنه بمفهومه التوازنى للصراع والمقاومة، فضلا عن تحيزه للجانب غير العقلاني، جعل من تعادليته، تعادلية مختلة، سكونية، وحيدة الاتجاه وخاصة في كتاباته الفكرية والفنية في مرحلة العشرينات والثلاثينات والأربعينات – ذلك أنه في كتاباته اللاحقة قد أخذ يتجه بتوازنه وتعادله، أو باختلال توازنه وتعادله في اتجاه الطرف العقلاني والعلمي والواقعي العملى

ولعل كتابه «حديث مع الكواكب » يكاد أن يكون تعديلا لتعادليته القديمة الي حد كبير فما أكثر ما يؤكد في هذا الكتاب « أن سلاح الانسان الوحيد هو عقله المتحرك، التفكير سابق علي العمل والإيمان، أن القوة الروحية ليس من الضروري أن تكون دينية هناك أديان أخري . الحرية، الاشتراكية من المذاهب الروحية، نابعة من العقل الفن – ليس مصدره القلب فقط كما يقول من قبل – وإنما مصدره العقل والقلب معا، القلب في الفن هو الصدق» بل نراه يدعو إلى القوي الفكرية والمعنوية «التي تنتج القوي المادية الخصبة »(٩).

لقد تطورت تعادلية الحكيم من تعادلية كانت تجنح إلي تغليب الجانب الروحي إلي تعادلية أخذت تجنح إلي تغليب الجانب العقلانى، وانعكس هذا التطور في أعماله الفكرية والفنية علي السواء، وخاصة في الستينات والسبعينات، دون أن يفقد موقفه التعادلى العام، أي نظرته غير الصراعية الي الحياة، أو بتعبير آخر نظرته غير الجدلية، ولعلنا هنا نلمس نقطة الضعف الأساسية في تعادلية الحكيم، أن تعادليته هي تجريد لكثير من الخبرات الإنسانية تجريدا ذهنيا مطلقا، ثم تصنيفها إلي ثنائيات بشكل آلي، ثم تحديد العلاقة بين هذه الثنائيات علي أساس التوازن بين أطرافها، وهو يعرض لهذه الثنائيات بمعزل عن الخبرة الحية للحياة الإنسانية، ولهذا فما أكثر ما يخلط بين التناقضات الأساسية في الحياة والتناقضات الثانوية أو السطحية أو الشكلية، ولا يتبين الأساس الموضوعي أو الاجتماعي لها، أو بتعبير آخر لا يتبين تاريخيتها، ولا يتمكن من كشف القانون الأساسي للعلاقة بينها. فالخير والشر مثلا مقولتان أو ثنائيتان، يمكن أن ينظر إليهما نظرة اجتماعية بل ندركهما في ضوء سياق تاريخي ، انهما ليستا مقولتين جامدتين عبر التاريخ البشري ، والعلاقة بينهما سواء علي المستوي الاخلاقي أو الاجتماعي مع تطور دلالتهما التاريخية، علاقة صراعية استبعادية دائما، الفكر والعمل مثلا ... يمكن أن ننظر إليهما نظرة اجتماعية طبقية معينة تسود في المجتمعات الاستغلالية والفكر المثالي عامة الذي ينفصل فيه العمل الذهنى عن العمل اليدوي، والثقافة الرفيعة عن الشعب، ويمكن أن ننظر

إليهما نظرة موضوعية علمية فنتبين أن الفكر هو ثمرة العمل، وأن العمل تجسيد للفكر، وأن كلاهما لا يتوازنان ولا يستبعد كل منهما الأخر، بل يتفاعلان ويتداخلان ويخصب كل منهما الأخر تخصيبا خلاقا، نتجاوز الفكر إلي فكر أعمق بالممارسة العملية، ونتجاوز الممارسة العملية إلي ممارسة عملية أشد فاعلية بالفكر الأكثر تقدماً وتطوراً وهكذا العقل والقلب مثلا.. ماذا نقصد بهما إذا كنا نقصد بالعقل السلوك العقلاني العلمي ، وبالقلب السلوك الحدسي والعاطفي، فلا شك أن كلا منهما يستبعد الأخر من ناحية ولكنهما من ناحية أخري، بعدان من أبعاد الشخصية الانسانية الواحدة بينهما فعل وتفاعل وتداخل، لا مجرد توازن مسطح. فالعقل يوجه الحدس والعاطفة، بل يسعي لتنميتهما وتطويرهما، والحدس والعاطفة مصدران للخبرة الإنسانية في صدامها مع الواقع الحي قبل تعقيلهما. وهما شكلان جنينيان أوليان للعقلانية.. وهما مصدران كذلك للإبداع الأدبي والفني الذي يتضمن قدرا من العقلانية حقا هناك من الفلسفات التي تجعل من الحدس وحده أساسا للمعرفة والسلوك كالنيتشوية، أو البرجسونية، وهما فلسفتان لا عقليتان، بل مضادتان للعقل أي يستبعدان العقل، ولكن هناك من الفلسفات العقلية ما لا تتعمق القوانين الأساسية لهذا الواقع، بل تكتفي ببعض مظاهره الجزئية أو الخارجية الجامدة ولهذا تتسم هذه العقلانية بالميكانيكية، فأي عقل نقصد وأي قلب، أي عقلانية وأي حدسية أو عاطفية؟ تجريد المفهومين لا يكفي لتحديد طبيعيتهما وتحديد العلاقة بينهما. الفن والحياة مثلا ... الفن مصدره الحياة، هو حصيلة الخبرة الإنسانية الحية، وتعبير ابداعي خلاق عنها لا فن بلا حياة والتناقض بين الفن والحياة شأن التناقض بين الفكر والعمل هو تعبير عن وضع اجتماعي طبقي معين، إن الفن ينضج ويتطور بنضج الحياة وتطورها بل أنه عامل من عوامل هذا التطور، لا مجرد تعبير متوازن معها، وتطور الحياة كذلك مصدر أساسي خصب لتطور الفن نفسه ولهذا فالصراع بين الفن والحياة ليس صراعاً أو تعبيرا عن تناقض أساسي إلا في أوضاع وملابسات اجتماعية معينة. الفن سلاح نضالي ضد التخلف والاستغلال في الحياة، ولكنه قد

يستخدم كذلك لتمييع هذا الصراع وطمسه. الفن ليس تعبيرا من ناحية وتفسيرا من ناحية أخري - كما يقول الحكيم في تعادليته، ولكنه تعبير تفسيري، وتفسير تعبيري، أي أنه ليس خلقا وإبداعا جماليا منفصلا عن مضمونه التفسيري والتقييمي للحياة، بل أن جماليته مترابطة متداخلة عضويا مع دلالته المضمونية، أو قيمته التفسيرية. الروحية والمادية مثلا.. ماذا نقصد بهما ؟ الروحية قد تكون معني من معاني الغيبية وقد تكون معني من معاني القيم الوجدانية الإنسانية، والمادية قد يفهم منها الجشع والاستغلال وقد يفهم منها النظرة الموضوعية العلمية للحياة والكون، والتناقض الرئيسي هو تناقض بين المعني الغيبي والمعني الموضوعي وهو تناقض استبعادي، أي يتحقق باستبعاد أحدي النظرتين للأخري، وليس تناقضا توازنيا، والتناقض الرئيسي كذلك بين المعني الوجداني للروحية والمعني الاستغلالي الجشع للمادية. وهو تناقض استبعادي كذلك، ولكن لا تناقض بين القيم الروحية بالمعني الوجداني غير الغيبي، والقيم المادية الموضوعية. إن الاشتراكية أو الماركسية بالتحديد وهي فلسفة مادية تناضل من أجل تحرير انسانية الانسان من الاستغلال والاستعباد والقهر والتخلف، وإطلاق كل طاقاته الإبداعية الوجدانية والخلاقة، وتثوير كل شروط حياته النفسية والاجتماعية والثقافية والحياتية. وهكذا الشأن بالنسبة لمختلف الثنائيات التي يعرض لها توفيق الحكيم. إن تجريده المطلق لها، وعزلها عن واقعها الاجتماعي والتاريخي الحي وخلطه بين مفاهيمها ودلالاتها المختلفة، وعدم إدراكه لجوهر الصراع بينها بل رؤيته للصراع في صورة توازنية مسطحة هو الذي يدفع بتعادليته إلي هذا الخلل في صميم بنائها النظري.

علي أن هذه التعادلية الحكيمية قد تطورت في كتابات الحكيم، نحو مزيد من الموضوعية وإن ظلت تحتفظ - كما أشرنا من قبل - بقدر من توازنيتها وتعادلية الحكيم فى الحقيقة هي تعبير مخلص عن قلق المفكر والفنان البورجوازي فى بحثه عن الحقيقة، سواء الحقيقة الفكرية أو الذهنية الخالصة أو الحقيقة الفنية أو الحقيقة الاجتماعية، أي أنها كما ذكرنا في البداية ليست مجرد لعبة ذهنية، ففي كتاب الحكيم «عهد الشيطان»

يتنازل الحكيم عن شبابه - أي عن الحياة - في مقابل أن يهبه الشيطان المعرفة والقدرة على الإبداع والخلق، وذلك على نقيض فاوست جيته الذي تنازل عن المعرفة للشيطان في مقابل الشباب والحياة ! وكان الحكيم مجتهدا فى بحثه عن الحقيقة فى تطلعه للإبداع والخلق، وهو في الحقيقة لم ينعزل عن الحياة، ولم يتوقف في الوقت نفسه عن البحث عن الحقيقة والإبداع، وكان موقفه ومنهجه فى البحث عن الحقيقة الفكرية والفنية، تماما كموقفه من فهم الحياة ومعالجة مشكلاتها، يتسم بالتعادلية في منحناها المتطور عبر حياته. كان يواجه الفن والحياة على السواء من أعلى لا أقصد بهذا العزلة وإنما أقصد أنه كان يواجه الفن والحياة مواجهة تجريدية مثالية تقوم على البحث عن التوازن المسطح. ولكن هذا التوازن المسطح نفسه كان هو الاختلال أو النقيصة في فلسفته الفنية والاجتماعية على السواء .

ولعله قد آن الاوان أن نتبين هذا بشكل مباشر في كتاباته الاجتماعية والسياسية، ثم في أعماله الفنية، سواء الذهنية منها أو الاجتماعية.

الهوامش

(١) راجع كتابه «لعبة الحلم والواقع»، دراسة فى أدب توفيق الحكيم ص ٢٧، دار الطليعة للنشر عام ١٩٧١.

(٢) لا أقصد بهذا أن الحكيم قام بتفسيره هذا ردا على طرابيشى، وأنا أقصد أن تفسيره يرد بشك غير مباشر.

(٣) راجع في هذا كتابه «تجديد الفكر العربي»، دار الشروق. بيروت ١٩٧١.

(٤) مسرحة أوديب لتوفيق الحكيم ص ٢٢ - المقدمة.

(٥) التعادلية ص ٥٨.

(٦) التعادلية ص ١٩.

(٧) التشديد لنا.

(٨) التعادلية، راجع صفحات ٧٣ - ٧٦.

(٩) حديث الكوب، صفحات ١٨، ٢٠، ٤١، ٦٠ وغيرهما.

ما أكثر ما نجد في كتابات «توفيق الحكيم » ما يشير إلي تعاليه علي الحياة الإنسانية، ولكن ما أكثر ما نجد في كتاباته أيضا ما يعبر عن مشاركته الفعالة في هذه الحياة، إنه يقول فى نهاية «زهرة العمر » : «أؤمن بأبولون إله الفن الذي عفرت جبيني أعواما بتراب هيكله » وفي البرج العاجي يتطلع إلي الكاتب الذى لا يغمس قلمه في «وحل البشر » (١) ويقول في «تحت شمس الفكر » :«الإنسان الأعلي هو الذي يصون الجمال الفني من الاشتغال الارضي في أي صورة، ويحتفظ بمتعته الذهنية وثقافته الروحية » (٢) ويقول لأحمدأمين في حواره معه في الثلاثينات حول علاقة الأدب بالحياة : «الفن الخالص لوجه الجمال الفني هو الأرقى والأبقي »، « وخدمة الجموع معناها خدمة مصالحهم الأرضية المادية من مأكل ومشرب ومأوي : لأن السواد والكتل لن يطلبوا أبدا، ولن يقبلوا، ولن يعرفوا غير هذا النوع المادي من المطالب. فإذا أردنا تسخير الفن في هذه الأغراض فمعني هذا الهبوط به إلي . . ضرب من أدب الدعاية والوعظ والهداية » (٣) . إلا أن توفيق الحكيم في كل ما كتب حتي في كتاباته الفكرية أو الذهنية المجردة، كانت عينه دائما علي الحياة علي الواقع، يقول فيها كلمته مهما اختلفنا حول قيمة هذه الكلمة أو حول مداها ودلالتها، في أعماله الفنية المجردة المبكرة كان يحاول أن يكتشف الخصائص القومية لمصر، خصائصها الروحية الثابتة عبر التاريخ، وفي كتاباته التأملية المجردة كذلك، لم يكن مغرقا في الشطح الخيالي، بل كان يحاول أن يتكشف وجه الحقيقة وراء قناع الواقع الذي يعيشه . علي أنه في كتاباته غير التجريدية، كان أقرب إلي التصدي المباشر لمشكلات الواقع الاجتماعي والسياسي، ففي روايته «يوميات نائب في الأرياف » نجد المفكر والفنان

المهموم بمشكلات واقعنا الريفي ، ينتقد الأسلوب البيروقراطي للقضاء ويفضح الحياة البشعة التي يعيشها الفلاح المصري، ويتطلع إلي تغيير . إنه يدين المجتمع كله عندما يقيد جريمة القتل ضد مجهول، فالمجهول هو النظام الاجتماعي الذي تتحقق في إطاره هذه الجرائم وغيرها . ويوميات نائب في الأرياف وإن تكن رواية فنية مكتملة، إلا أنها تكاد تكون تقريرا اجتماعيا نقديا كذلك وهي تعبير عن رؤية اجتماعية متقدمة عن رواية زينب لحسين هيكل . فليس كل شئ علي مايرام،وليس الفلاح راضيا عن عيشته كما نحس في زينب، وإنما الحياة تزخر بالبؤس والتخلف والجريمة . حقا إننا لا نجد في هذه الرواية موقفا ثوريا - كما في رواية الأرض مثلا لعبد الرحمن الشرقاوي بل نجد نائب الأرياف يتأمل الأمور من بعيد بل بسأم أحيانا يضع يده علي كثير من الجراح الاجتماعية، بل يوحي بالدعوة إلي التغيير، ولكنها جراح تسببها القوانين المتخلفة والإجراءات البليدة، وهي جراح تشفيها جرعة من الإصلاح ! ولكن في «يوميات نائب في الأرياف » نتبين رؤية اجتماعية أعمق من رؤيته القومية في «عودة الروح »، حقا إننا نحس في «عودة الروح » بعض نبضات من النقد الاجتماعي، لعلاقات الاستغلال في الريف، ولكن الطابع الأغلب فيها هو الدفاع عن الفلاح المصري كقيمة تاريخية قومية وإنتظار معجزة بعثة من جديد علي يد المعبود، أما في «يوميات نائب في الأرياف » فنجد رصدا لمظاهر التخلف التي تنزف في جسد الريف المصري .كما نستشعر دعوة - غير مباشرة - بضرورة معالجتها وإصلاحها، «إن الأموال تنفق هنا بسخاء في التافه من الأمور، أما إذا طلبت لإقامة العدل أو تحسين حال الشعب، فإنها تصبح عزيزة شحيحة، تقبض عليها الأكف المرتجفة كأنها ستلقي في البحر هباء » (٤) .

وخلال الفترة التي أصدر فيها «يوميات نائب في الأرياف » أي الثلاثينات ثم في الأربعينات، كان الحكيم يتصدي تصديا مباشرا لكثير من مشكلات المجتمع المصري ، وإن يكن في حدود إصلاحية . ونستطيع أن نلخص مواقفه المختلفة في موقفين أساسيين : العدل الاجتماعي والديمقراطية، في موقفه للعدل الاجتماعي كان في كثير من كتاباته

يرفض الرأسمالية ويدينها ولكنه لم يكن رفضا لها كنظام اقتصادي اجتماعي ، وإنما رفض لما فيها من جشع واستغلال، وقد نجد في بعض كتابات أخري دفاعاً عن الرأسمالية في تطبيقها الأوروبي ، فهو ينوه بأغنياء أوربا الذين يقومون بكفالة الفقراء ورعايتهم، ولكننا نجده من ناحية أخري يتحدث بشكل جهير عن الاشتراكية بل عن الدولية، ولكن الاشتراكية التي يتحدث عنها هي الاشتراكية المطبقة في انجلترا (!) أثناء الحرب وبعدها، وهوبغير شك مفهوم إصلاحي غير ثوري للاشتراكية، وهو يتحدث عن الدولية، لا باعتبارها تضامنا نضاليا ثوريا ضد الاستعمار والإمبريالية والتخلف الاجتماعي، وإنما باعتبارها مجرد تعاون دولي في مختلف المجالات الاقتصادية، وكان يري أن هذا التعاون الدولي هو الذي سيحقق الاشتراكية، فالاشتراكية فى رأية لن تتحقق من الداخل في كل بلد، ولكن ستتحقق من الخارج بالتعاون بين الدول، وهي نظرة مثالية خالصة للاشتراكية، تكشف عن عدم إدراك للقوانين الموضوعية للتطور الاشتراكي في كل بلد، فضلا عن عدم إدراك لمعني الدولية التي تقوم علي وحدة المبادئ ووحدة النضال، ولكن هذه الفكرة المثالية للاشتراكية والدولية تكشف كذلك عن حب عميق للسلام العالمى القائم علي التعاون الدولى وحرص مخلص علي تحقيقه، وفي أحاديث أخيرة له في مجلة الطليعة القاهرية (١٩٧٥) يقول: بأنه قد تنبأ بالوفاق الدولي الراهن (يقصد الانفراج الدولي) كما تنبأ بالكوميكون بين الدول الاشتراكية في هذه الكتابات المبكرة، والحقيقة أن الانفراج الدولي الراهن لا يلغي النضال بين الاشتراكية والرأسمالية، وإنما ينقل هذا الصراع إلي مستوي آخر، أما الكوميكون فلم تتحقق به الاشتراكية من الخارج، وإنما تحقق هو بفضل تحقق الاشتراكية في البلاد المشتركة فيه علي أن هذا لا ينفي تفكير توفيق الحكيم المبكر في الاشتراكية والسلام، وإن كان تفكيرا مثاليا إصلاحيا، وان كنا قد أشرنا في فصل سابق إلي أن مصر في خلال هذه الفترة بل قبلها منذ بداية القرن العشرين كانت تزخر بالعديد من المفكرين الذين كانوا أكثر وعيا بحقيقة الاشتراكية ومنهج النضال الثوري من أجلها .

وخلال الثلاثينات والأربعينات أسهم توفيق الحكيم في الدعوة إلي تحقيق أشكال متنوعة من الإصلاح الاجتماعي ، دون أن يمس جوهر النظام القائم . فلقد دعا مثلا إلي إقامة وزارة الإصلاح الاجتماعي، وتحققت دعواه، ودعا إلي تشكيل وزارة أسماها بوزارة الكفاءات، تضم عددا من الكفاءات في مختلف المجالات دون أن يكونوا حزبيين، أو متعصبين حزبيا، بل أقترح بعض الأسماء ، التي تبني أغلبها بعد ذلك علي ماهر في تشكيله لوزارته، ولعل هذا الاقتراح فضلا عن الاقتراح بانشاء وزارة الاصلاح الاجتماعي ، أن يكون تجسيدا دقيقا لموقفه الاجتماعي الإصلاحي ، كان ينتقد النظام الاجتماعي القائم في مظاهر فساده دون أن تكون له رؤية واضحة علمية لنظام بديل، هو هذا الشعار الذي حاول فيه أن يوفق بين الاشتراكية والرأسمالية : «استغلني وشاركني في الربح»، فلتبق الرأسمالية نظاما سائدا، ولكن فليشترك العمال في أرباحها! وهي بغير شك نظرة سطحية إلي الرأسمالية والاشتراكية علي السواء بل تكاد من الناحية الموضوعية أن تكون دعوة لترسيخ الرأسمالية وتكريسها وتمييع النضال الثوري من أجل القضاء عليها .

علي أن هذا الشعار يكاد يكون تجسيدا اجتماعيا أو اقتصاديا كذلك لتعادليته الفكرية، إن استمرار نظام الاستغلال الرأسمالي، لن يجعل من المشاركة في الربح – إن تحققت علي نحو ما، وفي نسبة ما – إلاتغطية تمويهية علي استمرار الاستغلال، ولن تكون تعادلا أو توازنا كما يتوهم الحكيم بل ستكون استمراراً للاختلال في التعادل والتوازن لمصلحة الاستغلال وإن إتخذت مظهر التعادل والتوازن،ليس بين الاشتراكية والرأسمالية تعادل أو توازن بل صراع حاد بين طرفين يتناقضان تناقضا أساسيا .

أما في مجال الديمقراطية، فكان لتوفيق الحكيم كذلك صوت مشارك في مختلف المعارك السياسية والديمقراطية في هذه الفترة – لم يكن عضوا في حزب، بل رفض أن ينضم الي أي حزب من حيث المبدأ، ولهذا لم

تكن مشاركته في هذه المعارك تتعلق بالتفاصيل الحزبية لهذه المعارك، وإنما كانت تتعلق بالقيم السياسية والديمقراطية العامة المثارة، ففي كتابه «شجرة الحكم» ينتقد التكالب علي الحكم من جانب كل الزعماء بغير تمييز، وهو تكالب كما يري – لا تراعي فيه مصالح الأمة بل تراعي فيه المصالح الشخصية لهؤلاء الزعماء وأعضاء حزبهم، ولكنه في الحقيقة لا ينتقد فحسب مظاهر الفساد والانتهازية في السعي إلي الحكم، بل يكاد ينتقد مجرد التطلع إلي الحكم من جانب الأحزاب، وخاصة حزب الوفد، الذي يميزه الي حد ما عن بقية الأحزاب الأخري ، ويطالبه بأن يظل بعيدا عن الحكم، كقوة للنقد وضرب المثل وهو بغير شك موقف مثالي طوبوي، فلا سبيل إلي إصلاح حقيقي يغير سلطة بغير حكم . غير أن القضية لم تكن في جوهرها قضية حكم يتمثل في حكومة بل كانت مشكلة جهاز الدولة نفسه الذي كان يمثل سيطرة السراي الملكية والاحتلال البريطاني وكبار ملاك الأراضي والرأسمالية المصرية المندمجة المصالح مع الاستعمار . القضية لم تكن قضية حكومات تتولي الحكم وحكومات أخري تقال أو تستقيل، لم تكن قضية حكومة بل قضية الطبيعة الاجتماعية للدولة وبالتالي للنظام الاجتماعي السائد، وهذا ما لم يمسه توفيق الحكيم مكتفياً بانتقاد الفساد الحكومي والتكالب علي الحكم . علي أنه في انتقاده هذا قد لمس بعض العناصر الأساسية، وخاصة في انتقاده لأسلوب اجراء الانتخابات وما يتحقق فيها من تزييف للإرادة الشعبية، فهو يقول : «أن النظام البرلماني في مصر هو الإدارة الصالحة لتخريج الحكام غير الصالحين»(٥) وهو يدعو إلي ضرورة مشاركة الطبقات الشعبية في أجهزة الحكم وفي البرلمان وغير ذلك من المؤسسات التي من المفروض أن تعبر عنها، كان في الحقيقة ناقدا للديمقراطية الليبرالية في مظاهرها المتخلفة والفاسدة، ولكنه لا يدعو إلي التخلي عنها . وفي حواره مع د. منصور فهمي عام ١٩٣٧ ، يدعو إلي برنامج وخطة عمل للإصلاح الاقتصادي والاجتماعي خمسية أو عشرية، ولكنه في الحقيقة لا يقدم طريقاً محدداً للإصلاح في كتابات هذه المرحلة بل إنه يدعو الناس إلي ترك السياسة للسياسيين !! يدعو الطلبة إلي الاهتمام

بدروسهم، والمفكرين بفكرهم والمهندسين بهندستهم، ولكن لمن الحكم ؟ لا أحد يصلح لهذا اللهم إلا الأنبياء، فهم وحدهم القادرون علي الحكم الصحيح ! ولكن أني لنا ذلك ؟! وهكذا نواجه طريقاً مسدوداً، ولعل النقطة المحددة التي يشير إليها هي أن السبيل إلي الإصلاح هو سبيل الأسرة والتربية . «علي البيت والمدرسة تفهيم الشباب أن هذه الحالة التي هم عليها لا يمكن أن تدوم وأن عليهم أن يستعدوا لإصلاح ما بأنفسهم (٦) . علي البيت والمدرسة الإكثار من تذكير الشباب بالمثل العليا القومية والمباديء الخلقية السليمة، وأن يعرضا عليهم عيوبه وعيوب الجيل وأمراض العصر» وهويكاد يذكرنا هنا بالشيخ محمد عبده ولطفي السيد، في دعوتهما للعناية بالأسرة والمدرسة سبيلاً للإصلاح، والقضية هي : ... ولكن علي أي نحو تكون الأسرة والمدرسة وكيف وما مضمون هذا الإصلاح ؟ ويكاد هذا الموقف أن يتضمن دعوة إلي عدم الاشتغال بالسياسة كسبيل للتغيير السياسي ! علي أنه في هذه المرحلة من تاريخ مصر، خلال الثلاثينات والأربعينات كان الصراع الاجتماعي والسياسي محتدماً، بين مختلف المجاميع والأحزاب والتنظيمات السياسية، تعبيراً عن احتدام الصراع الوطني والاجتماعي، ولعل أبرزمظاهرها وأنضج هذه المظاهر هو تكوين اللجنة الوطنية للطلبة والعمال عام ١٩٤٦ ، ولكن ظاهرة الصراع هذه تفزع توفيق الحكيم ويقارن بينها وبين الوحدة القومية التي كانت تتمثل في ثورة ١٩١٩ ، ويتمني أن تعود هذه الوحدة بين مختلف الفئات والطبقات ! نفس النظرة القومية العاطفية القديمة التي رأيناها في «عودة الروح»، ونفس الموقف التعادلي المتوازن، علي أن الأمر لم يكن مقصوراً علي احتدام الصراع الوطني والاجتماعي داخل مصر، بل كان العالم كله، العصر كله، يغلي بأمور جديدة . فالاشتراكية تتدعم في الاتحاد السوفييتي وتكون عاملاً حاسماً في هزيمة النازية والفاشية في الحرب العالمية الثانية، وتقوم الاشتراكية في ثلث العالم ويحتدم الصراع بين منظومة البلاد الاشتراكية وبقية العالم الرأسمالي . حقا اننا نجده عام ١٩٤٧ ، في مقال له بعنوان «لست شيوعياً ولكن» يقول بأن «الثورة الروسية ليست سوي الشطر الآخر

المكمل للثورة الفرنسية»(٧) فالثورة الفرنسية قد حققت حق الإنسان وحق المواطن والثورة الروسية حق الجماعة حق الوطن » ولكنه يقول : «لم يهدأ بعد رقاص الساعة الروسية» ثم يناقش شكل الحكم فيقول : «ليس من الضروري أن يتخذ (نظام الحكم) الشكل الذي ارتآه الروس، ولا أي شكل خاص من الأشكال، فالملكية والجمهورية أيضا سواء بسواء في صلاحيتهما إطاراً للمحافظة علي حقوق الجماعة والوطن» . ويضرب مثالاً علي هذا بما يحدث في انجلترا ! ولكنه في الحقيقية يتقدم خطوات في برنامجه الإصلاحي أبعد من اقتراحاته القديمة الخاصة بالأسرة والمدرسة، فيقترح ثلاثة أشياء يتمناها لبلده :

١ – أن يكون كل ولد يولد وكل مواطن يوجد ملكاً لنفسه وملكاً للوطن في آن . الوطن مسئول عن الصحة الجسمانية والذهنية لكل مولود وموجود فالتطبيب والتعليم بالمجان ..

٢ – أن تمتد الضرائب التصاعدية بقوة إلى رقاص ساعة العيش فلا يتطرف من نهاية الثراء إلي نهاية الفقر، ليهدأ في الوضع المعقول المقبول الذي يقارب ويجانس بين أبناء الوطن، وأن يكون لحكومة الوطن رقابة دقيقة علي شركات المرافق العامة كالمياه والنور والمواصلات، حتي لا يكون لها ربح غير زهيد لا يبهظ أفقر الناس، فإذا تولت الحكومة إدارتها مبالغة في الحرص علي مصالح الكافة كان ذلك أفضل، (وإلي جانب هذا) .. توفير السكن الصالح وتدبير العمل للعاطل وفرض الحد الأدني للأجر الذي يصون للأجير كرامته الآدمية .

٣ – العلاقة بين رأس المال والعمل .. وهو جوهر الخلاف بين المذهبين المتصادمين (الاشتراكي والرأسمالي) .. الحقيقة التي أراها في طريق التبلور : هي أن لا نطالب المذهب الأول بالقضاء كلية علي الرأسمالية، ولا أن نتركها كالمذهب الثاني تمرح وحدها في ثمرة الاستغلال، ولكن نجعل في رأيي للعمل شعاراً يواجه به رأس المال «استغلني وأشركني في الربح» (٨) .

هذا هو برنامجه الذي قدمه عام ١٩٤٧، وهو بغير شك، كما ذكرنا متقدم بمقارنته بمقترحاته القديمة في الثلاثينات خاصة، ولكنه في جوهره برنامج إصلاحي في إطار النظام الرأسمالي القائم، ولو قارنا بينه وبين برنامج اللجنة الوطنية للطلبة والعمال ١٩٤٦، وكان برنامجا وطنيا ديمقراطياً وليس برنامجا اشتراكيا، لوجدنا الفارق الكبير سواء من الناحية الوطنية أو الاجتماعية، ولا محل هنا لهذه المقارنة . وإنما نكتفي بالقول بأنه لا إشارة في مقترحات الحكيم إلى التحرر الوطني من الاحتلال البريطاني، أو التحرر الاقتصادي من الاحتكارات الاجنبية ! والغريب أن الحكيم فيما كتبه فى الثلاثينات والأربعينات لا يكاد يشير إلي القضية الوطنية، وليس هذا غضاً من وطنية الحكيم، ولكنه في تقديري امتداد للموقف الفكري للشيخ محمد عبده ولطفي السيد، فضلاً عن أنه تجسيد عملي لتعادليته المتوازنه !

وعندما قامت ثورة ١٩٥٢، وجد فيها توفيق الحكيم تعبيراً عن آماله في التغيير الإصلاحي، ولكنها في الحقيقة كانت أكبر من هذه الآمال، وخاصة في تطورها في الستينات، بل لقد أتاحت له تطوير أفكاره الفنية والاجتماعية علي السواء، بل تكاد تكون أعماله الفنية – خاصة – فيما بعد ثورة ١٩٥٢ مرحلة جديدة في حياته الفنية، وإن لم تفقد الاتصال والاستمرار بأعماله السابقة الفكرية والفنية علي السواء، إنما تطوير لها وتعميق لأبعادها في أطار سياسي واجتماعي جديد، وفي الستينات بدأ توفيق الحكيم يتخذ موقفاً نقدياً من الثورة، لا تناقضا معها، وإنما انتقاداً لبعض تطبيقاتها السياسية والاجتماعية، مثل تخلف الديمقراطية، والتعارض بين الإجراء الثوري والتنفيذ المتخلف، واستمرار قيم وأخلاقيات ما قبل ١٩٥٢ في قلب التجربة الثورية الجديدة .لم يعبر عن هذا تعبيراً جهيراً، وإنما عبر عنه تعبيراً رمزياً خلال أعماله الفنية أساسا، وكان انتقاده في الحقيقة انتقاداً إصلاحياً، لا يمس جوهر المتناقضات، بقدر ما يمس مظاهرها الخارجية، ولهذا كان انتقادا في إطار الأوضاع القائمة السائدة، لا معارضة جذرية لها، ولادعوة إلي تطويرها تطويرا جذرياً، لا خلاف حول

المباديء والمفاهيم المعلنة ولا رؤية أعمق وأبعد في طريق التحول الاشتراكي الجذري، وإنما هو انتقاد للتنفيذ المخل لإجراءاتها ولسيادة الأساليب البيروقراطية وغير الديمقراطية في الحكم والإدارة ولكنه إلي جانب هذا، أسهم فى الدفاع عن وفي دعم كثير من المفاهيم والقيم الفكرية والاجتماعية الجديدة للثورة في إطار فلسفته التعادلية المتطورة، كمفهوم العمل، والعقلانية خاصة . وعندما مات جمال عبدالناصر عام ١٩٧٠ أصدر في ظل المرحلة الجديدة كتاب «عودة الوعي» يدين التجربة الناصرية، ويتهمها بأنها لم تكن إلا سلطة قمع، وأن الشعب فقد خلالها وعيه . فقد فرضت الحراسة علي عقول الناس، ومن التعسف القول بأن كتاب توفيق الحكيم هذا يناقض موقفه خلال حياة عبدالناصر . إنه بغير شك امتداد لكتاباته الفنية النقدية - خاصة - خلال المرحلة الناصرية وخاصة في الستينات، ولكنه أكثر تحديداً ووضوحاً من تلك الكتابات التي كان يغلب عليها الرمز، علي أن الكتاب في الحقيقة يتجني علي المرحلة الناصرية . فهو لا يكاد يكشف فيها غير السلبيات، وهو في نقده للسلبيات لا يحسن تحليلها اجتماعياً وتاريخياً وإنما يكاد يردها جميعاً إلى شخص جمال عبدالناصر، وهو لا يكاد يبصر الدلالة الوطنية التقدمية لهذه المرحلة الناصرية، بل يكاد يغض من قيمة بعض منجزاتها العظيمة، وقد يكون من الطبيعي بل من الضروري تقييم المرحلة الناصرية، من أجل مواصلة طريق التطور الثوري في مصر، دعماً لإيجابياتها وتخطياً لسلبياتها وتجذيرا ديمقراطيا لمنجازاتها، أي أن تصبح هذه المرحلة درساً عميقا يتيح لنا مزيداً من الانطلاق في طريق الثورة الوطنية الديمقراطية والتحول الاشتراكي . ولا شك أن توفيق الحكيم فى كتابه قد صدر عن هذا الوعي المسئول بواجبات المفكر نحو المستقبل، وخاصة إذا أدركنا أن هذا الكتاب هو امتداد - علي نحو أو آخر - لكتاباته النقدية في حياة عبدالناصر ولكن صدور هذا الكتاب في مرحلة أخذت تتكالب فيها الرجعية الداخلية والإمبريالية العالمية، للانتكاس بكل منجزات المرحلة الناصرية، بل لضرب ثورة مصر الوطنية الديمقراطية، وإعادتها مرة أخري إلي حظيرة التبعية يجعل من هذا الكتاب،

ومن اسم توفيق الحكيم، سلاحاً خطراً، بل غذاء مسموما. ليس معني هذا أن نتوقف عن نقد سلبيات التجربة الناصرية، وإنما أن ننتقدها بروح حماية إيجابياتها والتخلص من سلبياتها . ننقدها كجزء عزيز من تاريخ مصر، نحرص علي مواصلته علي نحو أكثر وعيا، وأشد ديمقراطية . ولكن كتاب الحكيم «عودة الوعي» لا يتسم بهذا، بل يكاد يتسم بروح العداء للتجربة في جوهرها، وهو بهذا – كما ذكرت – يصبح أداة في أيدي اعداء هذه التجربة، وأعداء مصر الاستقلال، ومصر الديمقراطية، ومصر التقدم الاجتماعي والاشتراكي، ولو أراد توفيق الحكيم أن يكون مخلصاً حتي لتعادليته المتوازنه، لألتفت إلي ما يجري في مصر اليوم بعد وفاة عبدالناصر من محاولات في مختلف المجالات السياسية والاقتصادية والثقافية لإعادتها دولة تابعة متخلفة، وحرص علي الإشارة إلي هذا في كتابه .

علي أنه في الحوار الدائر هذه الأيام (٩) في مجلة الطليعة بينه وبين اليسار المصري، حول التجربة الناصرية ومستقبل مصر، قد يكون أكثر توفيقاً في عرض موقفه، ولكنه مازال – في الحقيقة – نتيجة لفلسفته التعادلية، لا يضع يده علي المنهج الصحيح لرؤية الحركة الاجتماعية، قد لا استطيع هنا أن اناقش بالتفصيل ما يجري من حوار بالغ الاهمية في مجلة الطليعة – وهو حوار لم يستكمل بعد –، ولكن حسبي أن أشير إلي نقطة واحدة علي سبيل المثال، يقول الحكيم : إن وضع مصر قبل ثورة ١٩٥٢، كان شكلاً (ديمقراطيا) بغير مضمون (اجتماعي)، وأن التجربة الناصرية كانت مضموناً(اجتماعيا) بغير شكل (ديمقراطي) . ومرة أخري يعود الحكيم إلي ثنائياته المختلة المتوازنة ! فالحقيقة أن الشكل فيما قبل ثورة ١٩٥٢، كان شكلا مرتبطا بمضمون . كان شكلا ديمقراطيا ليبراليا ركيكا، مرتبطاً بمضمون اجتماعي استغلالي متخلف تابع، وكان هذا الشكل تعبيرا عن هذا المضمون وغير متناقض معه، وخلال التجربة الناصرية كان المضمون الاجتماعي يعبر عن نفسه في شكل ديمقراطي وكان هذا الشكل الديمقراطي يتطور بتطور المضمون الاجتماعي، وكان أحيانا – بل في كثير من الأحيان – يعرقل تطوره فهل نستكمل المضمون الاجتماعي للتجربة

الناصرية بشكل ديمقراطي ليبرالي يماثل ما كان سائدا فيما قبل ١٩٥٢ ؟! لا بالطبع . إن هذا سوف يفضي إلي إضعاف المضمون وتصفيته . إن المضمون الاجتماعي لتجربة عبدالناصر يحتاج إلي شكل ديمقراطي آخر يتفق معها، ينطلق منها، يساعد علي تنميتها لا علي إضعافها وتصفيتها . والقضية ليست تطوير شكل ديمقراطي جديد يتلاءم وهذا المضمون ويساعد علي تنميته، بل هي كذلك تطوير وتنمية هذا المضمون الاجتماعي نفسه . لسنا نحتاج إلي الديمقراطية الليبرالية الشائعة التي كانت سائدة قبل ١٩٥٢ ، وإنما نحتاج إلي ديمقراطية وطنية، ديمقراطية شعبية، إلي مشاركة الجماهير المنتجة مشاركة فعالة في حماية منجزاتها وتطويرها، وفي إصدار القرار السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي . ماذا يحدث هذه الأيام ؟ أليس باسم الديمقراطية الليبرالية وباسم الانفتاح الاقتصادي يصفي المضمون الاجتماعي المتقدم لتجربة عبدالناصر، وتوقف إمكانية تطويره وتجذيره ؟! ما هو الشكل وما هو المضمون، وأي شكل وأي مضمون ؟ هذه قضايا أساسية، لابد من إدراكها بعمق لا الاكتفاء بترديدها علي نحو تجريدي متعادل شكليا ! .

علي أننا لا نشك في إخلاص الحكيم لقضية مصر، لقضية التقدم الاجتماعي، لقضية الاشتراكية، لقضية الديمقراطية، ولا ندينه بكتابه هذا أو نضعه في جبهة أعداء الشعب والثورة . إن حواره الأخير في مجلة الطليعة يكشف عن طاقة ما تزال مشتعلة فيه بحثا عن الحقيقة، وإرتباطا بحركة الحياة ومساهمة في دفعها وتطويرها، علي أن مشكلة توفيق الحكيم هي هذا المنهج التعادلي المتوازن الذي مازال يسد أمامه الرؤية الثورية، ويشيع في تفكيره اتجاهات إصلاحية، ولكن سيبقي توفيق الحكيم – حتي بكتابة عودة الوعي – وبرغم حدود رؤيته الفكرية والاجتماعية، مدافعا مخلصا عن الديمقراطية، عن كرامة الإنسان، عن العدل والتقدم .

هذه هي الخطوط العامة لفكر توفيق الحكيم، سواء الذهني الخالص، أو الاجتماعي والسياسي، وهي كما رأينا خطوط متصلة رغم تعرجاتها

المختلفة بثنائياته المتعادلة، واعتقد أنه قد آن الآوان كي نتبين مدي صحة هذا في أعماله الفنية، سواء ما يسمي منها بالفنية أو ما يسمي بالاجتماعية.

الهوامش

(١) البرج العاجى، ص ٣٢.
(٢) تحت شمس الفكر، ص ١٤.
(٣) المرجع السابق، ص١٨.
(٤) يوميات نائب فى الأرياف، ص ١٦١.
(٥) شجرة الحكم، ص ٨٥.
(٦) التشديد لنا، شجرة الحكم ص ٩٢ - ٩٣.
(٧) تأملات فى السياسة ص ١٠٦ - ١٠٩.
(٨) المرجع السابق، ص ١٠٩ - ١١١.
(٩) الإشارة هنا إلى السنوات الأولى من السبعينات.

بين «شهرزاد» و«يا طالع الشجرة» يمتد حبل الصراع المأساوي بين ثنائيات توفيق الحكيم، وتنفجر المأساة دائما من اختلال التوازن والتعادل بين هذه الثنائيات. أحيانا نكاد نتبين أن سيادة الطريق الروحي أو طريق القلب هو طريق الوصول، وأحيانا أخري نحس ألاطريق إلا بالتوازن وأن التضحية بأحد طرفي الثنائية هو طريق المأساة والاختلال وفقدان التوازن والتعادل، وقد لا يكون الأمر مجرد قلق بين هذين الموقفين، وإنما هو تطور من الموقف الأول إلي الموقف الثاني في حياة الحكيم الفنية، وهو تطور يبلغ أحيانا السيادة لطريق العقل والفعل، والعلم، والحياة،علي أن «شهرزاد» كانت البداية التي سبقتها إرهاصات تتبعناها في روايتي عودة الروح وعصفور من الشرق، رغم صدور هاتين الروايتين بعد شهرزاد. القلب هو الخلاص، والعقل هو المأساة. إن شهريار بعد أن عاش يقتل ليلهو، وأصبح يقتل ليعلم، ليعرف ! لقد أنقذت شهرزاد بنات جيلها من محنة المجزرة، عندما تصدت لشهريار وأخذت تقص عليه قصصها في ألف ليلة وليلة، وتوقف شهريار عن شهوة قتل العذاري انتقاما من زوجته الخائنة، ولكن ... هو ذا يبدأ رحلة أخري هي رحلة المعرفة. لم يعد يبصر في شهرزاد جسدا ممتعا، أو قلبا ملهما، وإنما أبصر فيها سرا، قناعا أراد أن يكشف ما وراءه، «إن عقلي يغلي في وعائه يريد أن يعرف، لن يهدأ عقلي حتي أعلم»، أن العبد لا يري في شهرزاد الاالجسد الجميل، وقمر الوزير لا يري فيها الا القلب. أما شهريار فيري السر الذي يريد أن يكشف عن خبيئه بعقله، ويرتحل بحثا عن الحقيقة، بعد أن فشل عن كشفها بالسحر وبالقتل. لقد استحال – علي حد تعبير شهرزاد – إلي «إنسان يريد أن يهرب من كل ما هو مادة وجسد» وأكاد أضيف «وإيمان أو قلب» أيضا. ذلك أنه لم يعد

هناك شئ يربطه بالأرض. فهل بلغ السماء؟ لا.. لقد «هجر الأرض ولم يبلغ السماء .. فهو معلق بين الأرض والسماء» وعندما يعود خائبا من رحلته ليجد عبدا في غرفة شهرزاد، لا يستثيره ذلك ، علي حين ينتحر قمر الوزير، الذي فقد ايمانه بشهرزاد. هل يتقدم شهريار في معرفته. لا .... إنه يدور ويدور. أنه لا يتقدم ولا يتأخر، لا يرتفع ولا ينخفض، إنما يدور. «كل شئ يدور ... تلك هي البداية، يا لها من خدعة. نسأل الطبيعة عن سرها فتجيبنا باللف والدوران» إنه يعود إلي النقطة التى بدأ منها .. القلق... إنه معلق بين الأرض والسماء ، لأنه أختار طريق المعرفة وتنكب طريق القلب، طريق الإيمان بل طريق الجسد كذلك. الفكر هو محنته إذن ... فهو لا يسير به «في خط مستقيم»، «بل يدور به ويدور كثور الطاحون علي عينيه غطاء»، إن المأساة في المسرحية، هي مأساة اختلال التوازن بين الجسد والقلب والعقل، إن شهرزاد هي التوازن بين هذه القوي جميعا التي هي في نفس شهرزاد ولكنها في غير توازن، وغير تعادل. مأساة شهريار هي تفضيله العقل، وبالعقل لا يصل إلي شئ !.

وفي «أهل الكهف» نعيش مأساة اختيار أخري . فبعد ثلثمائة عام يستيقظ مرنوش ومشلينيا والراعي يمليخا وكلبه، هربوا إلي الكهف في عهد اضطهاد المسيحية، واستيقظوا وقد انتصرت، ولكنهم لا يعلمون. يخرجون من الكهف، مرنوش بحثا عن زوجه وولده، ويمليخا بحثا عن قطيعه ومشلينيا بحثا عن حبيبته بريسكا ابنة الملك التي كانت تبادله سرا الإيمان والحب. يخرجون من الكهف، فيكتشفون أن سدا هائلا يحول بينهم وبين ما يريدون. أنه الزمن لقد ماتت زوجة مرنوش وولده وانهدم بيته،ولا أثر بالطبع لقطيع يمليخا ولكن بريسكا ما تزال هناك ! ليست بريسكا الاصيلة وإنما بريسكا الحفيدة. تشبهها اسما وشكلا، ويعود مرنوش ويمليخا إلي الكهف لأنهما لم يجدا ما يريدان. الأول يعود فاقدا إيمانه، والثاني مؤكدا هذا الإيمان. إنهما يرفضان الحياة الجديدة، الزمن الجديد، الذي لا يجدان فيه ما يريدان. أما مشلينيا فيتعلق بالزمن لأنه أحب بريسكا الشبيهة وأحبته. هل يقهر ان بحبهما الزمن، السد الفاصل بينهما. لا ...

ونعم. يعود مشلينيا إلي الكهف يائسا من حبها ولكنها سرعان ما تلحق به معلنة حبها له، لتموت معه لتعود معه إلي زمنه القديم، لينتظرا معا البعث الذي تأكد لها عن طريق القلب، عن طريق الحب. القلب وحده هو القادر علي هزيمة الزمن. عقل مرنوش كافر، وبساطة يمليخا مؤمنة، وقلب مشلينيا وبريسكا مؤمنان كذلك بالبعث عن طريق الحب. إن مرنوش – شهريار آخر – يعيش في عذاب «فريسة العقل». لم يبق له الا العقل الذي يعود إلي عالمي الزمان والمكان أي خارج هذا الزمان والمكان الجديدين. يعود به إلي حيث كان، ولهذا يعود إلي الكهف غير مؤمن بالبعث. «لا فائدة من نزال الزمن. لقد أرادت مصر محاربة الزمن فماذا حدث ؟ الزمن قتل مصر وهي شابة ... ولا يزال الزمن. ينزل بها الموت»، ويمليخا يحس بغرابة الحياة الجديدة، ولهذا يختار الحياة في الكهف في الماضي، ويعود الي الماضي مؤمنا. مشلينيا وحده بقلبه يؤمن بالحياة المتجددة. لأنه يحب، ولهذا يري أن الزمن «هوالظل الزائل ونحن الباقون ... إن تلك القوة المركبة فينا وهي العقل منظم جسمنا المادي المحدود ... آلة المقاييس (١) والأبعاد المحدودة، هو الذي اخترع مقياس الزمن. ولكن فينا قوة أخري تستطيع هدم كل ذلك»، «نعم ... ها نحن أولاء استطعنا أن نمحو الزمن .... نعم محوناه .. ولكن ها هو ذا يمحونا الزمن ينتقم»، ولكنه بالحب يعود فيتغلب علي الزمن «أشهد المسيح أني أومن بالبعث لأن لي قلبا يحب» وتقول بريسكا : «أن القلب أقوي من الزمن»، ويرد مشلينيا وهو يموت في الكهف وبجانبه بريسكا : «ها هي ذي السعادة .. ها قد قهرنا الزمن ... القلب قهر .. »، ويموت وتموت بريسكا علي لقاء. يحلق بهما الحب فوق الزمن «مثل الفراشة فوق الازهار»، ويترك لهم سكان مدينة «طرسوس» في الكهف بعد أن يغلقوه عليهم، معاولا معتقدين أنهم نيام حتي إذا بعثوا مرة أخري تمكنوا من الخروج.

المسرحية في الحقيقة هي رفض للزمن المادي الموضوعي رفض للحياة، لم يحفل أهل الكهف حتي بانتصار المسيحية التي اضطهدوا بسببها، لم يجدوا ما يريدون فتخلوا عن الحياة، وعادوا إلي ماضيهم. إنها رفض للواقع

المادي للزمن، وارتبـــاط بالقلب، بالحـــــلم. وليس صحيحـــــا ما يقوله توفيق الحكيم – مجاريا في هذا بعض النقاد (٢) – من أن المسرحية هي رفض للماضي. فالماضي – المتمثل في أهل الكهف – لم يرفضه أهل طرسوس، لم يكتفوا بتقديسه فقط بل كان لديهم استعداد لاستقباله والحياة معه، إن أهل الكهف هم الذين فضلوا العودة إلي الكهف، وليس أهل طرسوس هم الذين رفضوهم. بل لقد وضعوا لهم معاول ليتمكنوا من الخروج من الكهف عندما يستيقظون مرة أخري !

المسرحية في الحقيقة استمرار لمفهومه القديم، رفضه العقل، رفضه الواقع المادي، من أجل حقيقة روحية صادرة من القلب. والصراع – الذي يقول به الحكيم تفسيرا لهذه المسرحية ولمسرحية أوديب كما سوف نري – بين الواقع والحقيقة تفسير زائف، فالواقع هو الواقع المتحقق، أما ما يقول عنه بأنه الحقيقة، فهو عنده ليس إلا الحقيقة القلبية أو الإيمان. إنه إذن ليس صراعا بين واقع وحقيقة بل بين الواقع والإيمان، بين العقل والقلب.

وهكذا نجد في شهرزاد وأهل الكهف رفضا للعقلانية. في شهرزاد ينهزم العقل، وفي أهل الكهف ينتصر القلب، ولقد ظهرت أهل الكهف في أخطر مرحلة من تاريخ مصر،تحتاج إلي العقلانية، وإلي فهم الزمن إيجابيا وفهم العقل فهما فعالا خلاقا (٣)، ولهذا فالمسرحيتان رجعيتان، وإن كانت شهرزاد تعبر بنتيجتها السلبية، وهي هزيمة العقل وحده عن دلالة ايجابية عن ضرورة التوازن بين العقل والقلب والجسد، فإن أهل الكهف بنتيجتها الإيجابية وهي انتصار الحب في النهاية، ذات دلالة سلبية هي انتصار القلب وحده علي كل شيء.

وتستمر مأساة التوازن المختل بين ثنائيات توفيق الحكيم.

في «بجماليون» نشهد هذا التوازن بين الفن والحياة. ومسرحية بجماليون هي تطوير لحوارية قديمة – باسم «الحلم والحقيقة» – بين صانع تماثيل وزوجته إنه يغازل تمثاله فتغار زوجته وتحطم التمثال. في مسرحيته الجديدة نجد بجماليون الفنان العاشق لتمثاله جالاتيا الذي صنعه

بعبقريته من العاج ويسارع بجماليون إلي الآلهة متضرعا أن تهب الحياة لتمثاله، وتستجيب الآلهة، وتدب الحياة في التمثال وتدب المأساة في حياة بجماليون. أن جالاتيا الحياة غير جالاتيا تمثال العاج. الأولي – الحياة – نظراتها محدود، ... فيها شئ محدود المعني. أما الثانية – التمثال... الفن – فنظراتها كانت كأنها تشرف علي عوالم غير محدودة الآفاق، لفتات الأولي رائعة، ولكن تفسدها أحيانا حركات طائشة، أما الثانية فكانت دائما الروعة والجمال، كل ما في الأولي محدود، وكل ما في الثانية غير محدود. وذات يوم يبصر في يد جالاتيا مكنسة، ويجن جنونه ويصرخ فيها : «لست أنت أثري الفني، لم أصنع امرأة في يدها مكنسة، أنت زوجي المحبوبة، ولكنك لست أثري الخالد أنتما الأثنان تتجاذبان قلبى، أنتما الأثنان تتصارعان، هي بارتفاعها وجمالها الباقي وأنت بطيبتك وجمالك الفاني، هي الفن وأنت الزوجة» ويهرع إلي الألهة : «في إمكاني أن أقيس قامتي إلي قامتكم، وأن أنتضي سلاحي لأقرع سلاحكم، سلاحكم الحياة، وسلاحي الفن.. ردوا عليّ فني.. أريدها تمثالا من العاج كما كانت». وتستجيب الألهة، وتعود جالاتيا تمثالا من العاج، هل يستقر فؤاد بجماليون ؟ لا.. لقد أصبح التمثال صورة لزوجته الميتة ولم يعد التمثال السابق ! «لا أستطيع أن أقضي الليل مع تمثال جامد يذكرني بجريمتي. إني قاتل زوجتي»، وينتهي به الأمر إلي أن يحطم التمثال بيد المكنسة، يحطم الفن بالحياة، ولكن هل كسب الحياة ؟ لا.. إنه يخسر الفن والحياة معا. «لم يعد جمال الحياة يشبعه ولا جمال الفن يكفيه» أصبح مثل شهرزاد معلقا بين الأرض والسماء. وفي المسرحية تتحقق نفس المأساة علي نحو آخر، كموضوع ثانوي بين نرسيس وإيسمين. أيسمين تخلق نرسيس بالحب، كما خلق بجماليون جالاتيا بالفن، ولكن سرعان ما يهرب نرسيس من إيسمين. «أنا أقدر الجمال ولكني أزدري الجميلات»، مآساته أنه «رأي في المرأة أكثر مما ينبغي»، لم تعد السر، القناع ! وبرغم الموقف المتردد بين الفن والحياة الذي تشعرنا به النهاية المأساوية للفنان بجماليون، فإن نرسيس الواضح في النهاية يكاد يشعرنا بانتصار الفن، انتصار الجمال وحده علي

الحياة. ولكن تبقي المأساة مأساة اكتشاف التوازن بين الفن والحياة، بين الحلم والواقع ولكن مأساته لا تكون بسبب اختلال التوازن في اتجاه الفن وإنما في اتجاه الحياة

وفي مسرحية «أوديب» تنتقل المأساة إلي ثنائية أخري، لعلها الجوهر الفلسفي وراء كل هذه الثنائيات : «الإرادة الإنسانية والإرادة الإلهية» «الحرية والقدر»،المأساة اليونانية القديمة. علي أن مسرحية أوديب لتوفيق الحكيم، وأن تكن هي مأساة أوديب اليونانية القديمة، إلا أنها بحسب فلسفته في هذه المسرحية، ليست مأساة لأوديب، وإنما هي مأساة ترسياس علي المستوي النظري علي الأقل. فإذا كان جوهر الصراع في المسرحية هو الصراع بين الإرادة البشرية والإرادة الإلهية، فهي إذن قصة الصراع بين ترسياس والقدر، وليست بين أوديب والقدر شأن المسرحية اليونانية القديمة. فترسياس لأسباب سياسية، أراد ألا يكون العرش وراثيا، ولهذا عمل أن يقصي عن عرش طيبة وريثها الشرعي أوديب، فلفق لأبيه لايوس قصة أن ابنه أوديب عندما يكبر سيقتله ويتزوج زوجته أي أمه، ويقتنع لايوس بضرورة قتل ابنه وهو طفل. ولكن القدر كان له مسار آخر. لم يقتل أوديب بل يعيش ويكبر في كنف ملك آخر وعندما يعرف أنه ليس ابنا له، يخرج بحثا عن نسبه الحقيقي، وفي الطريق يلتقي بأبيه لايوس ويقتله، وتتحقق قصة ترسياس الملفقة، يتزوج أمه وينجب منها إن ترياس هو الذي ساعده علي تولي العرش حرصا منه علي ابعاد كربون. وهو الذي لقن أوديب احجية أبو الهول، ولم يكن ثمة وحش علي هذه الصورة، بل كان مجرد أسد قتله أوديب. المهم أن القصة الملفقة تتحقق بإرادة القدر، سخرية من ترسياس. ويعود إلي عرش طيبة وريثها الشرعي برغم ما في عودته من مأساة ! وعلي هذا فإن المأساة الحقيقية في المسرحية، ليست بين أوديب والقدر، وإنما بين ترسياس والقدر. علي أن هناك مأساة أخري أقحمها توفيق الحكيم في المسرحية، ليست بين أوديب والقدر، وإنما بين ترسياس والقدر. علي أن هناك مأساة أخري أقحمها توفيق الحكيم في المسرحية، واعتبرها وراء مأساة أوديب ومصدرها. هذه المأساة هي عقلانية أوديب وحبه للمعرفة. إنه هو

الذي طفق يبحث عن أهله ولولا بحثه هذا، لولا رغبته في المعرفة، لظل الأمر سرا، ولعاش في واقعه مع زوجته (أمه) وأولاده (أخوته) في سعادة ! لقد أقحم الحكيم هذا العمق الأخر في المأساة السابقة، ليؤكد فلسفته التي عرضناها في أعماله السابقة وخاصة شهرزاد. إن أوديب هنا هو شهريار آخر.

مأساته هي تطلعه إلي المعرفة، هي عقلانيته، ولكنها مأساة مقحمة في المسرحية. فمعرفة الحقيقة لم تفرضها رغبة أوديب في المعرفة فحسب، بقدر ما فرضها الوباء الذي أنتشر في طيبة، فضلا عن وحي «دلفى» الذي أعلن الحقيقة، وماكان لأوديب إلا أن يواصل البحث، ولا شك أن معرفة الحقيقة أقل مأساوية – في هذه المأساة –من عدم معرفته بالحقيقة، واستمراره زوجا لأمه ! والحقيقة أن هذه المسرحية من أصعب مسرحيات الحكيم سواء من حيث تماسكها الدرامي ، أو من حيث مأساة ترسياس – وهي جوهر المسرحية – أو مأساة أوديب المتمثلة في عقلانيته. يقول ترسياس : أنه لا يبصر في الوجود إلها إلا إرادتنا «لقد أردت، فكنت أنا الإله» ولكن ... سرعان ما تسخر الآلهة منه. ويقول له أوديب : أنت الذي أردت فكانت إرادتك وبالا علي الابرياء، لو أنك تركت الأمور تجري كما قدر لها أن تجرى طبقا لنواميسها المرسومة لما كنت اليوم مجرما، أردت أن تتحدى السماء، نعم كانت لك حقا إرادة حرة، شهدت آثارها، ولكنها كانت تتحرك دائما دون أن تعلم أو تشعر داخل إطار إرادة السماء، هذا النظام المقرر للأشياء، الدقيق كالصراط، كل من خرج عليه وجد حفرا يقع فيها »، وهكذا برغم تدبير ترسياس، أو بفضل تدبيره دون أن يدري، تحقق الآلهة قدرها المرسوم. إنها اذن مأساة ترسياس كما أشرنا من قبل. إن كان جوهر المأساة الصراع بين الإرادة الانسانية والارادة الالهية. أما أوديب فله كما أشرنا مأساته الثانوية هي عقلانيته. يقول له الكاهن «صوت الحق يا أوديب لا يسمع بالأذن ولا بالرأس ولكن ... بالقلب» وتقول له جوكستا : «عدونا هو تلك الحقيقة المدفونة، التي حفرت عليها بيديك وكشفت عنها ولا سبيل الي الخلاص منها، الا بالقضاء علي أنفسنا »

ويقول لها أوديب : كان ينبغي يا جوكستا أن أعرف الحقيقة. وتقول له جوكستا : لقد عرفتها فهل استرحت. ويجيبها أوديب : حقاً، ليتني ما عرفتها. ويقول الكاهن لأوديب أخيرا «لو أنك أردت أن تدْنُ من الاله فأشعلت في نفسك «مسرجة » لأضاءت لك في أحلك لياليك، ولكنك أثرت أن توقد في «عقلك» مصابيح «انطفأت كلها عند عصفة من عصف الريح ». هذه هي مأساة أوديب في المسرحية، وهي ليست مأساة أوديبية، (مأساة الصراع بين الارادة البشرية والقدر كما في المسرحية اليونانية) وانما هي مأساة اختلال التعادل والتوازن بين القلب والعقل. والاختلال يحدث بالجنوح الي العقل ويزول بالجنوح الي القلب ! وهذا هو جوهر مسرحية الحكيم. ذلك أن مأساة الصراع بين الارادة والقدر – كما ذكرنا من قبل – تنتسب الي ترسياس لا الي أوديب. وهي مأساة مسطحية باهتة في المسرحية، تقوم علي الحوار الفكري أكثر مما تقوم علي الموقف الدرامي . ولو لم يتم تدبير ترسياس لكان أوديب طبقا لارادة القدر قد اتخذ المسار نفسه. ان ارادة ترسياس لم تغير من الامر شيئا. ولهذا جعلته في موقف السخرية لا في موقف المأساة. وعلي هذا فمحاولة التوفيق بين الإرادة البشرية والإرادة الإلهية التي أراد الحكيم أن يعبر عنها في هذه المسرحية امتداد للتراث العربي القديم وخاصة المعتزلي كما يقول فى مقدمة المسرحية، ولم تشكل أية قيمة درامية، بل جاءت مجرد حوار فكري ، ولهذا تكاد هذه المسرحية أن تكون قدرية خالصة، بل لعل المعتزلة كانوا أكثر إيمانا بالحرية الإنسانية من مضمون هذه المسرحية !

ويستمر خط الصراع بين ثنائيات الحكيم في مسرحية «سليمان الحكيم » وهو هذه المرة صراع بين الحكمة والقدرة، في رأس سليمان الحكيم الحكمة، وفي يده القدرة، ولكن في لحظة، يختل التوازن فتنفجر لا أقول المأساة في المسرحية بل تنفجر فكرتها. إن سليمان يريد أن يبهر بلقيس، فيستعين بالجني الذي أخرجه أحد الصيادين من القمقم لتحقيق ذلك، فينقل عرشها في طرفة عين ويصنع لها بساط الريح، ويبني لها قصرا من بللور، ولكن قدرة سليمان والجني تقف عند حد الانبهار. إنه يريد

قلبها كذلك. هل تستطيع القدرة الخارقة للجني أن تنيله قلبها ؟ بلقيس تحب أسيرها الأمير منذر، والأمير منذر لا يحبها وإنما يحب وصيفتها التي تحبه كذلك دون أن يتصارحا بذلك. وسليمان يقع في حب بلقيس. هل من سبيل بالإرادة، بالقدرة، لتبديل ذلك : أي إثناء بلقيس عن حب منذر، وإلقائها في حب سليمان، ويحاول الجني بقدرته الخارقة، ولكن تفشل كل الاعيبه في تحقيق ذلك وينتهي الأمر - بالمصادفة لا بالتدبير - بأن يلتقي الحبيبان منذر والوصيفة، ولا يستطيع سليمان أن ينال من قلب بلقيس شيئا، ونتبين في المسرحية، لا مجرد هذا الصراع بين القدرة والحكمة، إنما أيضا - بل أساسا - هذا الصراع بين القلب والعقل، أو بين القلب والتدبير، فالقدرة لم تفشل فى المسرحية إلا في ميدان واحد هو ميدان القلب. يقول الجني للصياد الذي أخرجه من القمقم : القلب والحب ميدان ككل ميدان، لا فوز فيه لبائس .... باب القلب ككل الأبواب، اذا لم يفتح بالمفتاح فإنه يفتح بغير مفتاح، ويسأله الصياد : وكيف يفتح بغير مفتاح ويجيب الجني : يحطم، ويقول سليمان مخاطبا الجني والصياد : القلب .. أبعد منالا مما تظنان أيها الأخرقان ... إنه من السهل أن تملأ البصر انبهارا وأن نهز النفس إعجابا، وأن نقنع العقل بقوتنا وأن نبرز ضعف غريمنا، دون أن نظفر بعد ذلك بسر الحب، أو نهتدي الى فتح مغاليق القلب » ، ويقول الصياد (مشيرا إلي الجني) : «أنه كان يجهل يا مولاي أن الطريق إلي قلب إنسان أطول أحيانا من الطريق إلي سبأ »، وإذا كانت قدرة سليمان (أو قدرته عن طريق الجني) قد عجزت عن أن تكسبه قلب بلقيس فقد نجحت هذه القدرة نفسها في تحقيق اللقاء بين قلبين - وأن تحقق ذلك بطريقة غير مقصودة هما قلب منذر وقلب الوصيفة، ولهذا تكاد المسرحية في هذا المعني أن تكرر المعني نفسه الذي أكده الحكيم في مسرحية «أوديب » وهو عجز إرادة الفرد أمام إرادة القدر، ولعله يفصح عن هذا بشكل جهير عندما يقول علي لسان سليمان : « هي القوة يا بلقيس ... تعمي بصائرنا عن رؤية عجزنا الآدمى وتنسينا ما منحنا من حكمة، وتزين لنا في كفاح لا أمل فيه ، فنسير بغرورنا تحت نظرات

الرب الساخرة »، ويقول الصياد في النهاية للجني الذي يحاول أن يقدم له مغريات جديدة : «أتستطيع أن تخبرني أيها الجني ما نفع كل هذه الأشياء التي تغريني بها ؟ لقد كان سليمان يملكها كلها ... ومع ذلك خسر كل هذا كأن لم يكن أمام كلمة صغيرة هي : لا ... ارتسمت من شفة امرأة .. لا تحاول بعد اليوم أن تغريني بقدرة آدمي ! كلما أسرفنا في الانخداع بملكاتنا جعلتنا السماء موضعا للهزء والسخرية »(٤).

والمسرحية فى دحضها لفكرة القدرة علي حساب الحكمة، تكاد في الحقيقة تسفه فكرة العمل .. والنضال، وتجعلها علي نقيض الحكمة التى تكاد في المسرحية أن تأخذ معني دينيا، أو وجدانيا عاطفيا. فهي ليست الحكمة العقلية ولهذا أكرر أن المسرحية ليست حوارا – كما يزعم الحكيم – بين الحكمة والقدرة، بل بين القلب والعقل، بين القلب والعمل، بين الإرادة الإنسانية والإرادة الإلهية.علي أن الحكيم في تعقيبه علي مسرحيته، يسعي لاضفاء معني أكبر فالانسانية كما يقول :« قد تتقدم في وسائل قدرتها أسرع مما تتقدم في وسائل حكمتها. إن المخلب قد تطور إلي قنبلة ذرية، ولكن وسائل تحكمه في غرائزه لم تتطور الي حد يمكنها من كبح جماح القدرة المنطلقة » وإذا كانت المسرحية لم تكشف عن كيفية التوازن بين الحكمة والقدرة بل كادت أن تحط من شأن العمل والكفاح، فانه في التعقيب، يحاول أن يحتفظ بهذا التوازن بقوله: «لسنا نطمع – وقد منحنا هذا الكيان الآدمي بخيره وشره – في أن نقتل الجني الذي فينا بذكائه وعبقريته وطموحه، ولكننا نأمل في أن نقيم في أنفسنا الخيرة سدا يقف في وجه إغرائه كلما طغي »، عودة أخري واضحة إلي فكرة التوازن والتعادل، التي تتمثل في سد يقف بين الحكمة والقدرة إذا ما طغت القدرة، ليظل «الجني – العقل – العمل » في توازن مع «القلب – الإيمان – الحكمة » ونلاحظ هنا أن القدرة تأخذ – في المسرحية والتعقيب – أحيانا معني الغريزة، وأحيانا معني الذكاء والطموح وأحيانا أخري معني العقل والعمل والنضال، أو الإرادة الإنسانية عامة علي حين تأخذ الحكمة معني القلب، ومعني الخير، وأحيانا معني الإيمان بالقدر والتسليم له ! فهي ليست

الحكمة التي تضمن في معناها الفلسفي وحتي العادي اللقاء بين العقل والعمل، ولا شك أن الحكيم يثير في هذه المسرحية قضية مهمة هي قضية حسن استخدام القوة أو القدرة، سواء العقلية أو العاطفية أو العملية.«وحسن استخدامها كما يقول – بحق – في حديثه مع الكوكب – يتوقف علي الغاية منها »، فالقدرة قد تكون سبيلا لتحقيق الحكمة والحكمة هي توجيه القدرة. القضية ليست توازنا بينهما، وإنما فعل وتفاعل خلاق . إن تجريد الحكيم لثنائياته الذهنية، يحرمه من التصدي لحقائق الواقع الإنساني وتفهم خبراته الحية المعقدة، فالطاقة الذرية مثلا ليست مجرد قدرة خطرة اكتشفها وطورها الإنسان، بل هي قدرة قد توجه للخير والتقدم، وقد توجه للعدوان والتدمير هل هذا نتيجة لعدم توازن بين الحكمة والقدرة ؟ لا هناك ما هو أعمق من هذا لو هبطنا من هذا التجريد المتعالي ، إلي الواقع العيني. إن طغيان القدرة المتمثلة في القنبلة الذرية مثلا إنما هو تعبير عن وضع اجتماعي وطبقي وحضاري، ليس إذن مجرد صراع أو اختلال توازن بين قدرة وحكمة، والسبيل ليس مجرد تحقيق توازن بينهما إنما السبيل هو حسن تعقيل القدرة أو تحكيمها (من الحكمة) لمصلحة الإنسان لمصلحة جماهير البشر، لمصلحة التقدم والسلام. في ظل الاختلال في التوازن بين هاتين الثنائيتين أو في ظل التوازن بينهما، لا نستطيع أن نتعمق حقيقة أزمة الإنسان. إن الصياد الذي يرفض القدرة في نهاية المسرحية، ويرفض محاولة اللقاء بحبيبته التي يتطلع إلي لقائها، لا يقف موقفا حكيما، وانما موقفا زاهدا. ولعل هذا ما توحي به المسرحية : تمجيد الزهد، التخلي عن القدرة، برغم ما يقوله الحكيم في تعقيبه الأخير أنها – مرة أخري – عودة إلي الرضي بالمقدور، بالمقسوم وعدم الطموح أو التطلع أو النضال. علي أن المسرحية في جوهرها – كما ذكرنا – هي إبراز لعجز الإنسان أمام القدر. قوة الإنسان الوحيدة هي قلبه بل هي حقيقته الإنسانية والقلب بهذا المعني هو الإيمان أو الدين، وعلى حد تعبير سليمان في المسرحية «الدين هو حقيقة القلب الإنساني، بما فيه من خير وشر. إنه الاحساس المجرد بقصورنا نحن الآدميين عن بلوغ الكمال، وسعينا المتصل

للخير، متعثرين أحيانا بأذيال غرائزنا الشريرة. الدين أمل وعزاء ».

ويواصل توفيق الحكيم رحلة ثنائياته فى «رحلة إلى الغد »، يواصل نفس موضوعه الأثير : اختلال التوازن بين العقل والقلب، بين العلم والإيمان. رجلان أحدهما طبيب .. عاطفي، ذو مشاعر انسانية متدفقة، محب للفنون والآداب، وهو قاتل قتل زوجته بسبب قصة حب، والآخر مهندس قاتل أيضا قتل لا بدافع الحب وإنما بدافع المال والرغبة في إنجاز مشروعات هندسية. وهكذا نجد أمامنا رمزين جهيرين للقلب والعقل. كأنا سجينين محكوما عليهما بالإعدام، وبدلا من تنفيذ الحكم تقرر ارسالهما في صاروخ الي كوكب بعيد وفي الكوكب يفقدان مقومات الحياة الإنسانية يصبحان من معدن الكوكب يعيشان حياة ليس فيها جوع أو مرض أو احساس أو احتياج أو عمل «أصبحا مخلوقين يعيشان بالكهرباء. شئ واحد كان يربطهما بإنسانيتهما المفتقدة هو الماضي ، الذي كان السجين الأول - الطبيب - القلب - يستطيع أن يستعيده وحده. وبعد ثلاثمائة سنة - كأهل الكهف - يعودان إلي الأرض فيكتشفان أن الأرض قد انتهي فيها الجوع وانتفت الحاجة، وحققت الإنسانية حد الاشباع لكل احتياجاتها المادية، ولم يعد أمام الناس ما يفعلون غير اللهو أو العبث ... أو الانتحار ! حتي العلاقات الجنسية أصبحت مجرد أداة لتحسين النسل. وانتفي الحب العاطفي، وأخذ الناس يتحركون في الشوارع كالآلات بلا أهداف ولهذا فإن نسبة الانتحار في ازدياد، وفي هذا العالم الجديد، يقوم حزبان حزب للماضي وحزب للمستقبل، حزب الماضي يدعو إلي الحب والإيمان وتحطيم الآلة والعودة الي العمل اليدوي ، وغني عن البيان أن الطبيب ينضم اليه ويحب عضوا فيه وهي فتاة سمراء (الشرق !) . أما حزب المستقبل فيدعو إلي مواصلة التقدم الآلي ، وينضم إليه المهندس ويحب عضوا فيه هي فتاة شقراء (الغرب) . حزب الماضي يناضل من أجل تنفيذ مبادئه. ويشارك الطبيب والفتاة السمراء في ذلك بما يفضي بها إلي العزلة أو ما يشبه السجن، وهكذا نجد نفس الاتجاه الحكيمي . التعارض بين العلم والإيمان بين العقل والقلب. انتصار العلم والعقل هو هزيمة لإنسانية

الإنسان، هزيمة لقلبه وإيمانه والمسرحية - كما أشرنا بالتفصيل في كتاب آخر (٥) - تعد امتدادا لكثير من الأدبيات الغربية - من أمثال كتابات شبنجلر وهكسلي وأورويل وغيرهم - التي تسفه التقدم العلمي وتدركه إدراكا نقديا مجردا خاليا من مضمونه الاجتماعي ، من وظيفته الاجتماعية، وهى تكاد بهذا أن تحرم الجماهير الشعبية من الوعي بسلاح من أخطر أسلحتها لتحقيق التحرر والتقدم وهو سلاح العلم . إن العلم هو سبيل التفتح البشري وتحقيق إنسانية الإنسان. حقا، قد يستخدم العلم استخداما رجعيا للقهر والاستغلال، وقد يفهم فهما ميكانيكيا ضيقا. فهكذا تستخدمه وتدركه قوي الرجعية والرأسمالية والاحتكار والاستعمار، ولكن الشعوب تناضل بالعلم من أجل تحرير العلم نفسه من هذه القوي ، وتحرير نفسها كذلك . وما أخطر إشاعة هذا المفهوم الرجعى للعلم الذي يتبناه هؤلاء الكتاب كما يتبناه توفيق الحكيم في هذه المسرحية، في مجتمعاتنا المتخلفة التي هي أشد ما تكن حاجة إلي الوعي العلمي الصحيح لتجديد حياتها .

علي أن المسرحية من ناحية أخري هي امتداد منطقي لكل فلسفة الحكيم الفكرية والفنية ، والمأساة البشرية هي اختلال التوازن بين القلب والعقل بين الإيمان والعلم ،لمصلحة العقل والعلم. وفضلا عن فهمه القاصر لمفهوم العلم وتطبيقه الاجتماعي في هذه المسرحية، فإنه لا يصل بنا إلي محاولة للتوازن ولو سطحيا وشكليا بين القلب والعقل، فلا نكاد نحس بتحقيق التوازن والتعادل إلا باختلاله لمصلحة القلب !

ويواصل توفيق الحكيم رحلة ثنائياته المتصارعة المتوازنة المختلة، ولكنه في مسرحيته «يا طالع الشجرة » - التي كتبها فى الستينات وفي أوج الانتصارات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للتجربة الناصرية - يبلغ أنضج مستوياته الفكرية والفنية معا، والشجرة هي شجرة عجيبة «في الشتاء تطرح البرتقال، وفي الربيع المشمش وفي الصيف التين، وفي الخريف الرمان » وهي تنتج زهرا لا تشمه وثمرا لا تأكله. ولا تسأل لماذا؟ وأي شجرة هذه ؟ إنها في الحقيقة شجرة الابداع، شجرة الفن، شجرة المعرفة

التي وهب لها توفيق الحكيم عمره، وهي كذلك شجرة بهادر بطل المسرحية. هل من سبيل إلي استمرار حياة وإثمار هذه الشجرة ؟ سبيل واحد، هو أن تسبغ بجثة بشرية وكما ضحي الحكيم (في عهد الشيطان) بشبابه في سبيل المعرفة والفن. يسعي بهادر كذلك إلي أن يمنح الشجرة غذاء بشريا حتي تطرح معجزاتها ولكن ... كيف ... ومن؟ زوجته. يقتلها ويهبها للشجرة ؟ يدفنها تحتها؟ إنها رغبة دفينة أم حقيقة ؟ تختفي الزوجة في مطلع المسرحية ويتهم الزوج بقتلها، ولكنها في الحقيقة تعود بعد غيبة ثلاثة أيام. إنه لم يقتلها حينذاك وإن تكن نية القتل دفينة في نفسه دون أن يدري ، وعندما تعود الزوجة ويسألها أين كنت تجيب دائما بالنفي. فهي لم تكن موجودة في مكان محدد. لعلها كانت مختفية عن وعيه، تعبيرا عن رغبته الدفينة في قتلها. وينتهي الحوار بينهما حول أين كانت إلي تنفيذ القتل فعلا، وعندما تقتل تختفي جثتها تماما، وباختفائها تموت سحلية – هي روح الخضرة – كانت تعيش تحت الشجرة، ولا يصبح هناك أمل في إثمار الشجرة. الزوجة كانت تحلم بطفلة والزوج كان يحلم بالشجرة المعجزة، وتموت الزوجة وتموت السحلية – الخضرة – الإبداع – الشجرة. إن موت الزوجة – الحلم بالطفلة – الحياة، يعني كذلك موت الفن – المعجزة.

هل يحكم توفيق الحكيم بهذا علي كل تاريخه ؟ لقد ضحي بالحياة في سبيل الفن. فخسر الحياة ولم يكسب الفن. هل يريد أن يقول لنا هذا ؟. هل يريد أن يقول لنا في النهاية، أنه لا فن بلا حياة ؟ هل ينهي بهذا الصراع الذي شهدناه بين الفن والحياة، وكان الانتصار فيه دائما في جانب الفن ؟ لقد أفضي هذا الصراع ببجماليون الي فقدان زوجته وتمثاله وحياته، ولكن نرسيس استمر يحمل فلسفة انتصار الفن علي الحياة.أما في يا طالع الشجرة، فإن الذي يستمر ويبقي ليس هو نرسيس الفن، وإنما صوت القطار، سبوع الطفل الحياة المستمرة في حي الزيتون .... حي الخضرة المتصلة، الحياة !

ليست المسرحية – كما يقول بعض النقاد(٦) هي انتصار الروح والدين

(التي تتمثل في المرأة) علي العقل (الذي يتمثل في الرجل)، وليست المسرحية استمرارا (كما يقول نقاد آخرون) للصراع المأزوم بين الفن والحياة في فكر توفيق الحكيم، وإنما هي في تقديري انتصار للحياة علي الفن أو علي المعرفة (والفن عنده هنا هو المعرفة)، وتأكيد علي أن الحياة أبقي ، أو علي الأقل لا سبيل إلي التضحية بها لحساب الفن. إذا ماتت الحياة، لن يتحقق الفن – المعجزة، ولن تزدهر شجرته. إن الفن للحياة وبالحياة .

المرأة في هذه المسرحية، ليست شهرزاد، ليست الفن، بل هي الزوجة والدة الطفلة – الحياة العملية، هي جالاتيا الإنسان، التي تمسك في يدها مقشة لا جالاتيا التمثال، والرجل في هذه المسرحية هو الفنان، هو بجماليون قاتل زوجته، تطلعا إلي معجزة الفن، علي أن الذي ينتصر في المسرحية ليس هو نرسيس – كما في مسرحية «بجماليون» وإنما صوت قطار الحياة وسبوع الطفل – الميلاد المتجدد للحياة. علي أن المسرحية تكشف عن استمرار الثنائيات المتصارعة في أدب توفيق الحكيم وإن إتخذت منحي جديدا سنجده في أغلب أعمال توفيق الحكيم في هذه المرحلة الجديدة.

وفي مسرحية (الورطة) نجد الثنائية المأزومة بين التأمل الخالص والعمل، بين المعرفة والواقع، وتكاد تكون رمزا لموقفه الفني والفكري العام. أستاذ جامعي في القانون يؤلف عن الجريمة. يقنعه ناشر كتبه ألا سبيل إلي الكتابة الحقيقية في هذا الموضوع إلا بمخالطة المجرمين، بل يتيح له الإطلاع علي عملية سرقة، بل والمشاركة فيها تحقيقا لهذا الهدف ! ولكن العملية لا تقف عند حد السرقة بل تصبح جريمة قتل ، ويساق برئ إلي المشنقة بسبب جريمة لم يرتكبها. ما العمل ؟ لقد أدي به نزوله من دراسته الجامعية المجردة إلي الواقع العملي إلي هذه الورطة. ما العمل ؟ لقد أقسم ألا يبوح بسر العصابة التي قامت بالسرقة وبجريمة القتل، وكان هذا هو الشرط للمشاركة معهم، ولكن هل يترك البرئ يساق الي المشنقة ؟ وينتهي الأمر بالأستاذ الجامعي إلي أن يتقدم من القضاء معترفا بأنه هو القاتل ،

حرصا علي اخفاء الجناة الحقيقيين برا بقسمه لهم، وهكذا أدت به مشاركته في العمل إلي درجة التضحية بعمله بل بحياته كذلك ! ويصبح العلم أو الفكر نقيضا للعمل والممارسة. علي أن هذه الثنائية بين الفكر والعمل هي ثنائية مسطحة تصطنعها تجريدية الحكيم. فليس ثمة فكر بلا عمل وليس ثمة عمل بلا فكر. والورطة في المسرحية لا تنجم من ارتباط الفكر بالعمل عامة، وإنما من نوعية العمل نفسه، التي لا يمكن تعميمهاوتجريدها لتصبح رمزا شاملا لكل عمل ! ولعل توفيق الحكيم في هذه المسرحية يرتد إلي بعض أفكاره التي كان يرددها في الثلاثينات والأربعينات بل يمارسها كذلك. لعلنا نذكر تعبيره « حظيرة العمل »، وتعاليه عن الانضواء في أي حزب، بل لعله يذكرنا كذلك ببعض أعماله الفنية القديمة كذلك التي لا تعد أعمالا ذهنية خالصة، وإن تضمنت بعض ثنائياته الذهنية ففي «راقصة المعبد» نجد ذات ثنائية «الورطة» ولكن علي نحو آخر. إنها ورطة بين الفن والحب. فناشر كتبه الفرنسي يستعجله في كتاب جديد، ولكن كيف بغير إلهام ؟ ! ويتاح له الالهام. امرأة فائقة الجمال يلتقي بها في القطار ولكنه سرعان ما يهرب منها وهي بين يديه، إنه يهرب من الحب – الحياة من أجل الفن الخالص، وينهي القصة بقوله : «ليس لي إلا أحضان الفن». في الورطة تورط الأستاذ الجامعي في العمل فانتهي، وفي «راقصة المعبد» هرب الكاتب من الحب فنجا، ولعلنا نجد هذه الثنائية نفسها كذلك، في روايته «الرباط المقدس»، بين الفن والحب. إنها تعبر عن صراع بين المرأة – الحب – الحياة، وراهب الفكر. الفن بين المتعة الحية والفكر الخالص، ويكاد راهب الفكر أن يتورط في الحب، في الحياة، في الواقع الحي الممتع، لولا مصادفة رنين التليفون، ولكنه قبل هذا الرنين المنقذ يقول لنفسه : «حقا، أن رؤوسنا بما تفرز من معان تغلف بها المادة لتقصينا بدون أن نشعر عن لمس حقائق الأشياء إنها المبارزة الدائمة بين المعنى والمبني، والفكر والجسد، والروح والمادة. كل منهما يريد أن يحجب الأخر....« لا شئ يفسر المادة غير المادة، ولا يكشف الروح غير الروح... إنها علي حق، وإنه ليغالي في تقدير الفكر» بل هو

يتهمه بأنه «تاجر دجال». ولكن سرعان ما يتخلص من هذا المنطق، منطقها ويتخلص منها، ويعود إلي فكره الخالص! ولعلنا نجد القضية نفسها في «العش الهادئ» التي يمكن أن نلخصها في أنه لا حياة لفنان مع المرأة – الحياة.

إن هذه الأعمال هي تعبير متنوع لفكرة واحدة هي ثنائية الفن، الحياة ثنائية الفن، الحب وفي هذه الثنائيات يستبعد الحكيم بحسم طرف الحب والحياة لصالح الفن ، ولهذا كما قلت من قبل: أن مسرحيته «يا طالع الشجرة» تعد تطورا حاسما لهذا المفهوم الثنائي ، في مسرحه الذهنى.

ولكن ماذا عن مسرحه الاجتماعي ؟.

الهوامش

(١) تذكرنا بمفهوم بيرجسون.
(٢) د. لويس عوض، غالى شكرى، أحمد عبد المعطى حجازى.
(٣) ناقشنا هذه النقطة بتفصيل أكثر فى كتاب «فى الثقافة المصرية» الفصل الخاص بأهل الكهف والذى أضيف إلى هذا الكتاب».
(٤) سليمان الحكيم، ص ١٧٥.
(٥) الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر، الآداب ١٩٧٣، الفصل الخاص بـ «رحلة الى الغد» وقد أضيف إلى هذا الكتاب.
(٦) مثل د. لويس عوض.

بين مسرحية «المرأة الجديدة»، التي كتبها توفيق الحكيم في بداية حياته الفنية، ومسرحية «قضية القرن الواحد والعشرين»، التي نشرها في السبعينات تمتد سلسلة متصلة من الأعمال الفنية الاجتماعية، بعضها حواريات تمثيلية وبعضها قصص قصيرة وبعضها روايات، وهي ما نطلق عليها جميعا اسم مسرح المجتمع . فلسنا نقصد بمسرح المجتمع مسرحياته التي صدرت تحت هذا العنوان، وإنما نقصد كل أعماله الفنية التي تناولت القضايا والمشكلات الاجتماعية تناولا مباشرا . وبين مسرحية «المرأة الجديدة» و«قضية القرن الواحد والعشرين»، تتحدد الملامح الحقيقية «لفلسفة توفيق الحكيم الاجتماعية» . وهي ليست ملامح ثابتة، بل متطورة، بل متناقضة أحيانا . فمسرحية «المرأة الجديدة» مثلا مسرحية تعبر عن أشد المواقف رجعية في سنوات العشرين الأول من حياة فكرنا الاجتماعي المصري ! إنها مسرحية معادية لتطور المرأة، تقف ضد دعوة قاسم أمين في ذلك الوقت — علي بساطتها — لرفع الحجاب عن وجه المرأة . علي حين أننا نجد في «قضية القرن الواحد والعشرين»، نموذجا نسائيا لا يدعو إلي حرية الوجه من النقاب، بل إلي الحرية الاجتماعية، بل والجنسية . والحقيقة أن معالجة الحكيم لقضية المرأة لا كرمز فني، وإنما كواقع انساني بعد أساسي من أبعاد معالجته للقضايا الاجتماعية عامة كما سنعرض لذلك بعد قليل .

وأحب أن أؤكد منذ البداية أننا لن نجد تناقضا بين أعماله المسرحية التي يطلق عليها المسرح الذهني، وأعماله الفنية عامة التي تعالج القضايا الاجتماعية معالجة مباشرة، ولهذا نختلف مع بعض الكتاب وخاصة الأستاذ طرابيشي، الذين يهتمون بكتاباته الفنية الذهنية الخالصة ويهملون كتاباته الفنية الاجتماعية باعتبار أن الحكيم كتبها من قبيل الواجب الاجتماعي —

كما يقول – لا من قبيل الدافع الفني !! علي أنه لو صح أنه كتبها بهذا الواجب الاجتماعي فإن استجابته لهذا الواجب، ومعالجته له، تنبع من اختيار فكري ومفهوم اجتماعي . وهي في هذا لا تختلف عن أعماله الذهنية التي تنبع كذلك من اختيار فكري ومفهوم اجتماعي رغم ذهنيتها ! وهكذا تتلاقي أعمال الحكيم الذهنية والاجتماعية، وبدون هذا الفهم يصبح توفيق الحكيم عند هؤلاء الكتاب شخصيتين مختلفتين تماما، أو يصبح كاتبا مصابا بالفصام . إن كتابات الحكيم الفنية الذهنية والفنية الاجتماعيمة وجهان لعملة واحدة . فمحاولته التعادلية الفلسفية في أعماله الذهنية، نجدها محاولة إصلاحية في أعماله الاجتماعية، والاصلاحية هى الترجمة الاجتماعية للموقف التعادلي الفلسفي، وكما وجدنا في التعادلية الفلسفية جنوحا نحو طرف من طرفي التعادل هو القلب أو الإيمان، سنجد كذلك في الموقف الإصلاحي – شأن كل موقف إصلاحي – جنوحا إلى المهادنة الاجتماعية للنظام القائم السائد، برغم ما تتضمنه هذه الإصلاحية من موقف نقدي، ولكنه موقف نقدي لا يمس جوهر النظام الاجتماعي السائد . علي أننا في الحقيقة نجد اختلافا بين أعماله الاجتماعية التي كتبها في مرحلة ما قبل ١٩٥٢، وأعماله الاجتماعية التي كتبها في المرحلة التالية، وهو اختلاف ينبع من طبيعة الوضع السياسي والاجتماعي قبل ١٩٥٢، وبعد ١٩٥٢، أى قبل الثورة وبعدها . ولكن برغم هذا الاختلاف فإن أعمال الحكيم في المرحلتين تتسم بطابع واحد هو ذلك الطابع النقدي الإصلاحي، وإن كانت أعماله الاجتماعية التي أصدرها بعد ١٩٥٤ تعتبر أكثر نضجا من الناحية الفنية ومن ناحية المضمون السياسي والاجتماعي من أعماله الاجتماعية التي أصدرها قبل ١٩٥٢، بل أكاد أقول أن معظم أعماله الاجتماعية قبل ١٩٥٢، باستثناء يوميات نائب في الأرياف وبعض قصصه القصيرة وبعض المسرحيات (ولست أدرج عودة الروح في أعماله الاجتماعية) هي أعمال ركيكة فنيا فضلا عن سطحيتها من الناحية الاجتماعية، ولهذا ما أبعد الحكيم عن الحقيقة عندما يقول فى مقدمة مسرحية «ياطالع الشجرة» : «صحيح أنه كانت لدينا مشكلات

اجتماعية هامة عقب الحرب العالمية الأولي أثارت الجدل هي مشكلة السفور والحجاب للمرأة في بلادنا . إلا أنه لم يكن من الممكن تناولها مسرحيا إلا علي النحو الذي يلائم حال مسرحنا في تلك الأيام، وعلي النحو الذي كتبت به مسرحية «المرأة الجديدة» . . . أما التفكير في كتابتها علي مستوي ابسن وبرنارد شو فأمر سابق لأوانه . . . ربما اليوم – بعد نجاح مسرحية السلطان الحائر علي مسرحنا أمام جمهور عادي، قد نأمل في مشاهدة الكثير من القضايا الاجتماعية والسياسية تعرض في إطار مسرحي جاد» (١) فالحقيقة أن مسرحية «المرأة الجديدة» لم تكن مما يتلاءم مع حال المسرح في تلك الأيام كما يقول بل مما يتلاءم مع التيار الفكري الرجعي المعادي لحرية المرأة ! وقبل توفيق الحكيم وطوال مرحلة شباب توفيق الحكيم كان هناك مسرح اجتماعي، كمسرح يعقوب صنوع في أواخر القرن التاسع عشر، وأبيريتات سيد درويش ومسرح محمد تيمور في العشرينات من هذا القرن، وكانت أكثر تعبيرا من مسرحيته «المرأة الجديدة» عن واقعنا الاجتماعي في صراعاته وتطلعاته، ولاشك أن كتابة الموضوعات الاجتماعية علي طريقة ابسن وبرنارد شو خاصة، كان من الممكن أن تكون أقرب إلي الجمهور العادي فضلا عن جمهور المثقفين من المسرحيات الذهنية التي بدأ بها حياته المسرحية الجديدة، ولقد كتب توفيق الحكيم المسرحيات والقصص الاجتماعية في العشرينات والثلاثينات والأربعينات ولم تكن تتلاءم مع الجمهور بقدر ما كان يتلاءم أغلبها مع الايديولوجية السائدة للنظام الاجتماعي السائد برغم ما تتضمنه من نقد اجتماعي له، أما أعماله الاجتماعية بعد ١٩٥٢ ، فكانت كذلك برغم ما يتضمن بعضها من نقد لنظام ما بعد ١٩٥٢ ، أي للمرحلة الناصرية، فانها كانت كذلك تتحرك في إطاره وتتلاءم معه . وها هو ذا يتلاءم كذلك مع المرحلة الجديدة، وإن لم يبرز له بعد نقد لها، وإنما يوجه نقده وإدانته للمرحلة الناصرية ! إن توفيق الحكيم كان يتكلم بلغة كل مرحلة يعيشها، وإن تكلم فيها ناقدا، ولكن في إطار الأيديولوجية والنظام السائد ! ولعل هذا أن يكون المعني الاجتماعي لتعادليته الفلسفية، من حيث أنها موقف اجتماعي

متعادل متوازن ! لقد كان مسرحه الذهني أقرب إلي مرحلة ما قبل ١٩٥٢ ، بمضمونه الفلسفي وتعادليته المتوازنة المختلة دائما لصالح الطرف اللاعقلاني علي حين أننا لا نجد له مسرحا يمكن أن يطلق عليه ذهنيا في مرحلة ثورة ١٩٥٢ ، باستثناء مسرحية «يا طالع الشجرة»، التي صدرت في هذه المرحلة علي أن هذه المسرحية، برغم طابعها الرمزي، فإنها تستمد إلهامها من أغنية شعبية فولكلورية، ثم تتضمن - كما ذكرنا - مضمونا يختلف عن مضمون مسرحياته الذهنية السابقة، فضلا عن امتلائها من الناحية الفنية بالحرارة والحيوية التي نفتقدها في مسرحه الذهني السابق .

نعود إلي ما انقطع من حديثنا حول مسرحه الاجتماعي، فنقول إن رواية «يوميات نائب في الأرياف» هي بغير شك، من أعظم أعماله الاجتماعية سواء من الناحية الفنية أو المضمونية . حقا، لم تكن رؤيتها ثورية، كما أشرنا من قبل . كانت نقدا لسوء الأوضاع في الريف، ودعوة إلي تيسير إجراءات التقاضي، وإزالة المظالم الاجتماعية الصارخة، ولكنها بغير شك تتضمن بشكل غير مباشر إدانة للمجتمع . أما بقية مسرحياته وقصصه الاجتماعية في المرحلة السابقة علي ١٩٥٢ ، فتكاد تكون سخرية بالمفارقات الاجتماعية، وإدانة للفساد في المجتمع، من رشوة واستغلال نفوذ وانتهازية سياسية، بل يكاد يغلب فيها النقد الاخلاقي علي النقد الاجتماعي . ففي مجموع مسرحياته التي تسمي «مسرح المجتمع» نجد مجموعة من المسرحيات التي يصور أغلبها مظاهر الفساد الاجتماعي السائد، ولكنها لا تتضمن أي طموح أبعد من هذا النقد الاخلاقي لهذه المظاهر . ففي مسرحية «بين يوم وليلة»، مثلا نجد شخصيتين انتهازيتين، شخصية مدير مكتب الوزير وخطيب ابنة هذا الوزير كلاهما يريد أن يتحلل من ارتباطه بالوزير في مرحلة تغيير وزاري لن يكون للوزير مكان فيه، ولكن ما يلبث موقفهما أن يتغير عندما يعلمان أن الوزير باق في التغيير الوزاري الجديد، وفي مسرحية «اللص» مظهر أخر من مظاهر الفساد في مجال المشروعات الاقتصادية يتصدي لها شاب برغم ما يتعرض له من صنوف الإيذاء أو الإغراء ، وفي مسرحية «عرف كيف يموت» سخرية مرة برجال السياسة

والصحافة الذين يفتعلون الأحداث والأخبار لإثارة ضجة حولهم، وفى «أغنية الموت»، وهي من أرفع وأجمل مسرحياته الأجتماعية، سواء من الناحية الفنية أو المضمونية، تصوير رائع لمحنة الثأر في صعيد مصر . أم تدفع ابنها المتعلم لأخذ ثأر أبيه . انتظرت طويلا حتي كبر ولكنه لم يكبر سنا فحسب ولكنه كبر وعيا اجتماعيا كذلك . انه لا يريد أن يقتل، ينتقم لأبيه . إنما يريد أن يدافع عن الحياة ويطورها لا يفهم أمه ولا تفهمه، ولا تجد الأم سبيلا إلا إلي قتله هو، وفي «النائبة المحترمة» نجد ما يشبه السخرية بالمرأة التي تتصدي للأعمال العامة كالنيابة ونجد دعوة واضحة إلي أن المرأة ليس لها من مملكة غير البيت ! ولعل هذه المسرحية تثير هنا موقف الحكيم من المرأة . فالمرأة عند الحكيم لا كرمز فني وإنما كإنسان اجتماعي ، ليس لها ولا ينبغي أن يكون لها من وظيفة إلا خدمة الرجل، تلهمه، تتيح له كل سبل التفرغ للعمل والإلهام ولكن ليس لها كيان نفسي أو أجتماعي مستقل متميز، ولهذا لعل المثل الأعلي للمرأة عنده هي عنان في «الخروج من الجنة» ، لقد هجرت زوجها الذي تحبه ويحبها، وضحت بسعادتها الزوجية وقلبها من أجل أن تلهمه أن يكتب، وهى صورة نادرة بل فريدة عند الحكيم، ولهذا يقول عنها في مقدمة المسرحية : «هذه المرأة العجيبة بطلة هذه القصة من صنع خيالي ، ولكم أتمني لو توجد حقيقة ولو ألقاها يوما وجها لوجه، لاني واثق أنها موجودة في الحياة علي نحو ما»(٢)، علي أنه برغم ما في موقف عنان من تضحية عظيمة إلا أن هذه التضحية تتضمن هذا المعني الوحيد الذي يعطيه الحكيم للمرأة . . . أن تكون في خدمة الرجل . علي أن صورة المرأة عامة عنده هي النقيض للابداع الفنى، وإذا أراد الفنان أن يبدع، أن يعيش لفنه، فعليه أن يهرب من المرأة ! وما أكثر ماهرب توفيق الحكيم من المرأة وما أكثر ما عبرت قصصه ومسرحياته عن هذا الهروب . لقد وجدنا هذا الخيط فى روايته «عصفور من الشرق»، ونجده بشكل أكثر توسعا في «الرباط المقدس» و «راقصة المعبد» و فى «العش الهادئ» وغيرها . ان المرأة ليست إلا إلهاما، ولعل عذرها الوحيد أن تكون جميلة «الجمال هو العذر الوحيد الذي نغتفر به للمرأة كل تفاهتها

وحماقتها» (٣) ولقد عرض الحكيم أربع أنماط للمرأة العظيمة في كتابه «تحت شمس الفكر» (٤) : الأولي هي تلك التي شاركت زوجهـــــا العظيم في قيادة حـركة تحرير البـلاد– والثانية هي التي قادت حركة تحرير المرأة في مصر والشرق، والثالثة هي الجندي المجهول التي تربي أطفالها وتنشئهم علي حب المثل الأعلي ، والرابعة هي التي تعيش مكرسة حياتها لخدمة رسالة هي زوجها الذي يعيش من أجل مثل أعلي ، والأنماط الأولي والثالثة والرابعة هي نمط واحد للمرأة التي تعيش في خدمة الرجل، في خدمة البيت أما النمط الثاني – ولعله يشير إلى هدي شعراوي – فلا نجد له أثرا في عمل من أعمال توفيق الحكيم الفنية في تلك المرحلة فالمرأة في أعمال هذه المرحلة، هي المرأة التي يهرب منها زوجها حماية لفنه، أو المرأة التي تضحي بحياتها وحبها تمكينا لزوجها الفنان أن يبد ع، أو المرأة التي هي نقيض العقل والتي لا هم لها إلا الثرثرة والتفاهات أو المظاهر البراقة أو مطاردة الرجل .

علي أنه من الحق أن نقول : أنه في المرحلة الثانية،أي فيما بعد ثورة ١٩٥٢ ، بدأت تظهر في أعمال توفيق الحكيم أنماط ونماذج جديدة للمرأة كسميرة في «الطعام لكل فم»، والغانية في «السلطان الحائر»، وشمس النهار في «شمس النهار»، والفتاة الثورية في «قضية القرن الواحد والعشرين» وهي من أبرز الصور النسائية عنده، وهي بغير شك صدى لثورة الشباب التي انفجرت عام ١٩٦٨ ، إن موقف الحكيم من المرأة، هو بغير شك تعبير عن موقف اجتماعي متخلف تماما، وخاصة في المرحلة السابقة علي ١٩٥٢ . إنه لا يعترف لها بكيان إنساني مستقل، متميز مثل الرجل، بل أنه يبرر الخيانة الزوجية للرجل، ولا يبررها للمرأة ! لماذا ؟ لأن الرجل هو الذي يعمل ويكسب ! وفي مسرح المجتمع» (ص ٢٢٩) يقول كذلك :«إن تفريط الزوج في واجباته لا يبيح للمرأة أن تفرط في واجباتها»، والقضية بالطبع ليست إباحة أو عدم إباحة، وإنما القضية هنا هي التمييز بين الرجل والمرأة وجعل المرأة في وضع أقل من وضع الرجل . علي أننا كما رأينا موقف الحكيم من المرأة يتطور بعد قيام ثورة ١٩٤٢ ، فإننا نجد

هذا التطور سمة عامة من سمات مسرحه الاجتماعي عامة بعد قيام هذه الثورة .

ولعلنا نستطيع أن نتبين اختلاف المرحلتين، لو تأملنا مسرحيته «براكساجوراس أو مشكلة الحكم»، فلقد كتب الحكيم هذه المسرحية علي مرحلتين أصدرها في ثلاثة فصول عام ١٩٣٩، ثم عاد فأصدرها في ستة فصول عام ١٩٦٠، وإن يكن سبق أن نشر هذه الفصول الستة مترجمة إلي الفرنسية عام ١٩٥٤ . في الطبعة الأولى، يعرض لنا لمحاولة المرأة أن تستولى علي الحكم بقيادة براكساجوراس وتزيح الرجل ، ولكن ما يلبث حكمها أن ينتهي إلي فوضي شاملة (أو ديمقراطية فوضوية)، وهنا يتقدم عشيقها وقائد جندها هيرنيموس لكي يستولي علي الحكم مزيحا سلطة المرأة، مقيما حكما عسكريا استبداديا، وواضعا براكساجوراس وصديقها الحكيم أبقراط في السجن، وهكذا تنتهي الطبعة الأولي المنشورة عام ١٩٣٩، بفشل الديمقراطية الفوضوية التي كان يرمز بها إلي الوضع الليبرالي الفاسد في مصر في ذلك الحين، وقيام حكم دكتاتوري . وفي الفصول اللاحقة التى أضافها في الطبعة الثانية بعد قيام ثورة ١٩٥٢، تفشل الدكتاتورية العسكرية، وتفشل إمكانية إقامة سلطة من القوي الثلاثة، العسكرية ممثلة في هيرنيموس والديمقراطية الفوضوية ممثلة في براكساجوراس، والحكمة ممثلة في أبقراط . وينتهي الأمر بأبقراط نفسه داعيا إلي حكم الشعب : يقول مخاطبا الشعب «أحكم أنت . . لا طائفة منك لمصلحة طائفة، ولا طبقة لمصلحة فرد ولكنك أنت كلك في جسم واحد وروح واحد . الواحد للكل والكل للواحد . أحكم نفسك بنفسك أيها الشعب لمصلحة نفسك» ، ويقول للشعب : «قد يأتي حكمكم بالأعاجيب وقد لا يأتي بشيء، جربوا علي أية حال قد لا تحلون مشكلة الحكم نهائيا، ولكن يكفي أن الحكم في أيدى أصحابه»، ويقول ردا علي من يطلب منه انقاذا مناديا له بالفيلسوف : «لم أعد فيلسوفا . أنا في صميم المعمعة . . لم أعد أفكر . . إني أعمل»، والملاحظ أن هذا الموقف هو بغير شك أثر من آثار ثورة ١٩٥٢ علي أدبه . وإن أحتفظ فيه بخيط من أفكاره القديمة لعل أبرزها فكرة الكل

في واحد، هذه الدعوة التوحيدية القومية الخالية من أى دلالة اجتماعية التي طالعناها في «عودة الروح»، ولكننا نجده يتخلي عن مفهومه التعادلي التوازني الأثير في فشل الحكم المتوازن بين سلطة القوة (هرنيموس)، والقلب (براكساجوراس)، والعقل (الحكيم) بل نجده يتخلي عن دفاعه عن الفكر في مواجهة العمل (ما أعجب العمل ولو بغير تفكير)، وتتخطي هذه المسرحية حوارياته في شجرة الحكم التي صدرت قبل ١٩٥٢، ففي هذه الحوارية إدانة لمجرد المشاركة في الحكم كما أشرنا من قبل، باعتبار أن الحكم في ذاته مفسدة .

ولهذا لعل هذه المسرحية – أقصد براكساجوراس أو مشكلة الحكم – وخاصة في طبعتها الثانية وباتجاهها الشعبي الحاسم الأخير (برغم تشككه في النتيجة)، أن تكون نسيج وحدها بين أعمال الحكيم إنها كما ذكرت صدي لثورة ١٩٥٢، وسنجد هذا الصدي في كل أعماله وسيصبح للعمل قيمة أساسية في هذه الأعمال .

ففي مسرحية «إيزيس» يعالج الأسطورة القديمة معالجة معاصرة، ولكنه في الحقيقة، وإن استعان بعناصر الأسطورة،إلا أنه يبتعد عنها في الجوهر، بل إن المسرحية – وهي من أسوأ مسرحياته – تبتعد عن كثير من القيم التي دافع عنها فى أغلب أعماله الفنية والفكرية . هي دفاع عن استخدام الوسائل الخسيسة الشريرة من أجل تحقيق الأهداف الرفيعة، فايزيس بعد أن نجح طيفون فى قتل زوجها أوزيريس، ونجحت هي في تنشئة ابنها حورس تتصدي للصراع مع طيفون نفسه،كيف . . هل باستخدام وسائل زوجها اوزيريس كما يدعو مسطاط، أم بالاستعانة بوسائل طيفون نفسه كرشوة شيخ البلد وغير ذلك من مختلف الوسائل التي تمكن ابنها حوريس من التغلب علي طيفون وتولي الحكم ! إن إيزيس تتبني الوسيلة الثانية وصولا إلي أهدافها ! إن الحكيم هنا لا يرفع من قيمة العمل علي حساب قيمة الفكر فحسب، بل يبرر العمل الشرير كذلك . وبرغم أن الحكيم في تعقيبه علي المسرحية يحاول أن يفسرها بأنها تتنبأ بالصراع الذي سيحتدم في المستقبل، وأنه لن يكون صراعا بين الرأسماليين والطبقة العاملة، بل

صراعا بين رجال السياسة والعلماء ، ولكنه في الحقيقة تفسير بعيد عن حقيقة المسرحية ، ولكن لعل المسرحية وقد صدرت في غمرة أحداث ١٩٥٤ ، أن تكون محاولة من جانب الحكيم لتبرير بعض الإجراءات التعسفية التي إتخذتها ثورة ١٩٥٢ ، في هذه الأيام دفاعا عن مشروعيتها وحماية لاستمرارها !

وفي مسرحية «الصفقة» ، نجد الحكيم ينتقل بمسرحه لأول مرة بعد - بعد روايتي «عودة الروح» و «يوميات نائب في الأرياف» - الي الريف المصري ليعبر عما به من صراع وأشواق ونماذج، علي أن المسرحية كما سبق أن ذكرنا في دراسة سابقة (٥) لا تعبر عن الصراع الحقيقي فى الريف، وإنما تعبر تعبيرا مسطحا عن رغبة الفلاح في امتلاك الأرض عن طريق شرائها من شركة أجنبية ! إن الفلاحين يتوهمون أن أحد كبار المالكين يحاول أن ينافسهم في شرائها، فيسعون إلي رشوته، والمبرحية تكاد تذكرنا بمفارقاتها بمسرحية المفتش العام لجوجول، ولكنها ذات نكهة مصرية أصيلة، سواء في لهجتها رغم كتابتها بلغة فصحي مبسطة، أو في شخصياتها، وفي هذه المسرحية شخصية فتاة فلاحة ذات موقف إيجابي، ولعل قيمة المسرحية تكمن في أمرين الأول هو كتابتها بلغة عربية فصحي، ولكن يمكن أن تمثل باللغة الدارجة . وهي محاولة في البحث عن لغة ثالثة مسرحية بين الفصحى والعامة، والثاني هو هذا الموضوع الريفي الذى يبرز كثيرا من الشخصيات الريفية فضلا عن حوارها المسرحى الرفيع الذى يبلغ مستوي الشعر أحيانا دون أن يفقد حدته الدرامية.

وفى «الأيدي الناعمة»، تبرز لنا رؤيته لمفهوم العمل كقيمة انسانية ولكن في إطار نظام رأسمالي ، وإن حرص توفيق الحكيم في هذه المسرحية أن ينفي عنه صفة الاستغلال . فالبرنس الارستقراطي يفقد بالثورة كل أملاكه ولم يعد يمتلك إلا قصره المنيف، الذي قبع فيه معزولا عن الحياة الجديدة . إنه يرفض العمل فالعمل عنده إنما هو للخدم . يقاطع ابنته مرفت لأنها تزوجت من رجل الأعمال سالم، ولكن ينتهي أمر البرنس - نتيجة لحبه لكريمة أخت سالم - إلي تغيير رؤيته إلي العمل بل يتصالح مع

ابنته وزوجها ويقبل العمل معه في شركة ، والمسرحية دعوة لاستمرار الملكية الفردية والمشروع الخاص، علي أن تكون في خدمة الدولة والمجتمع، وهي تدافع عن العمل كقيمة نفسية أكثر منه قيمة اجتماعية، وهي ذات طابع إصلاحي عام لا تكشف الجذر الحقيقي للتطور، ولا المعني الحقيقي للعمل ، وفي «الطعام لكل فم» ينضج المفهوم الاجتماعي للعمل فبعد أن كان حمدي يقضي كل وقته يلعب الطاولة في المقهي ، تاركا زوجته سميرة في البيت وحيدة ، يجد خلاص حياته في الاهتمام بشئ نافع للمجتمع والإنسانية، تشاركه في ذلك زوجته سميرة والمسرحية تحركها مسرحية أخري ثانوية تبرز علي الجدار من خلال نشع مائي فيه . في هذه المسرحية الثانوية نجد أورست والكترا عصريين .في صورة نادية وطارق .نادية تتهم أمها بقتل أبيها وطارق مشغول بعمله العلمي لاكتشاف إنساني كبير، كيف نقضي علي الجوع ؟ إن الطعام هو الحرية . لقد أطلقت القنبلة الذرية ولكن الاستغلال مازال باقيا . هل من سبيل لتحويل ذرات البحر إلي طعام ؟ بهذا نستطيع أن نلغي الاستغلال ونلغي الجوع . «من لهم مصلحة في السيطرة علي الناس والشعوب لا يناسبهم إلغاء الجوع . أن الجوع هو سلاحهم للسيطرة الاقتصادية» . حقا، أن القضاء علي الجوع والاستغلال لا يتم تكنيكياً، وانما بالنضال السياسي والاجتماعي للشعوب . إنها رؤية طوبوية خالصة، ولكنها رؤية إنسانية تلهم سميرة وحمدى بتكريس حياتهما كذلك لعمل انساني نافع .

وفي مسرحية «السلطان الحائر»، عودة أخري إلي الثنائيات . هذه المرة ليست ثنائية مجردة، وإنما ثنائية واقعية . ثنائية السيف والقانون، التعسف أو الديمقراطية . لقد اكتشف الخليفة أنه مازال عبدا ، ولابد لشرعية قيامه بالسلطة، أن يباع علنا في الأسواق وأن يتحرر بعد ذلك من عبوديته . هذا هو طريق القانون، ولكن السلطان في يده الحكم . لماذا لا يباشره بحد السيف؟! وتنتصر إرادة القانون، ويرتضيها السلطان، ويباع في السوق . لمن؟ تشتريه غانية ، ولكنها ترفض تنفيذ شرط البيع بتحريره بعد شرائه ولكنها أخيرا بعد لقاء ودي حار مع السلطان تحرره من ملكيتها له ،

ويصبح السلطان حاكما شرعيا، ونتساءل هل انتصر القانون وانتصرت الديمقراطية في هذه المسرحية حقا ؟ الذي انتصر فيها اساسا هو الحب . فالغانية أحبته فحررته . حررته منها بحبها له ! وهو نموذج يقترب من نموذج عنان مع اختلاف الموضوع والهدف . على أنه لو أراد الحكيم بحق أن يجعل المسرحية انتصارا للديمقراطية لجعل الشاري ، لا الغانية، وإنما جماهير الشعب الفقيرة، تجمع دراهمها وتشتريه بها، ثم تحرره . فيصبح بهذا ملكا بإرادتهم باختيارهم . ولكن المسرحية برغم هذا دعوة إيجابية للديمقراطية، وهي من أنضج مسرحيات الحكيم من حيث الحبكة المسرحية، وتدفق الحوار الحار .

وفي مسرحية «شمس النهار»، يرتفع مفهوم العمل ليصبح إنسانية الإنسان . لا يكون العمل من أجل الذات فحسب، بل من أجل الأخرين، بل من أجل صناعتهم كذلك وتجديد ذواتهم وحياتهم وسعادتهم . شمس النهار الأميرة تشترط أن تتزوج من يستطيع الاجابة على سؤالها هذا : ماذا أفعل بحياتي ماذا أنت صانع بحياتي ؟ ويصدمها الرجل العادي قمر الزمان بإجابته: أنا لا أستطيع أن أصنع بها شيئا ، أنت وحدك التي ينبغي أن تصنع بحياتها شيئا . وتبدأ رحلة اكتشاف الذات، واكتشاف الحياة واكتشاف العلاقة مع الأخرين، وخلال هذه الرحلة تتعلم شمس النهار أن العمل هو قوة خلاقة محررة للذات إذا وجهت لتحقيق ذوات الأخرين .

وفى «مصير صرصار»، يتخذ العمل معنى آخر هو المقاومة، وإن كانت هذه المسرحية تعود لتذكرنا بمسرحياته القديمة حول سيطرة المرأة على الرجل وحبسها له في سجن عواطفها . على أن المسرحية بإشاراتها الرمزية العديدة، وبرغم نهايتها الاستسلامية، تتضمن دعوة حارة إلى المقاومة وتأكيد الذات، مقاومة الابتلاعية على حد تعبيره في «التعادلية»، مقاومة السقوط مقاومة الاستسلام . إنها لا تعبر في الحقيقة عن مجرد مقاومة الرجل لسيطرة المرأة، بقدر ما تعبر عن إرادة المقاومة بشكل عام ، على أنها مسرحية ركيكة فنيا .

ولعل مسرحية «بنك القلق»، أن تكون أنضج وأجرأ مسرحيات هذه المرحلة الاجتماعية . إنها في جوهرها نقد صريح لسوء التطبيق الاجتماعي والاقتصادى والديمقراطي في التجربة الناصرية ، وقد صدرت في أواخر أيام هذه التجربة، ولهذا قد نعدها إرهاصا فنيا لكتابه «عودة الوعي» ، الذي صدر بعد موت جمال عبدالناصر، وبنك القلق هي خليط بين المسرحية والرواية وإن لم يكن هناك ضرورة فنية لذلك في تقديرى ، فالفصول التي صاغها في شكل سردي كان من الممكن أن تصاغ في شكل مسرحى كذلك ، ولكنها فى الحقيقة تقليعة من تقليعات الحكيم التي يحبها، وهي بعض ملامحه الشخصية والفنية المولعة بمحاولة الجديد دائما، والمسرحية برغم تفاصيلها العديدة، نقد للوضع الاجتماعي المائع . . «مجتمع بورجوازي داخل قماط اشتراكى»، ما أكثر ما يعد نفسه فيه اشتراكيا وهو أبعد ما يكون عن الاشتراكية ، بل باسم الاشتراكية يمارس كل أساليبه الرأسمالية في الاثراء فهذا منير بك عاطف هل هو اشتراكى بورجوازي ؟ علي حد تعبير إحدي شخصيات هذه «المسرواية» أو هو اشترارأسمالي ! إنه «مجتمع هش ليس بداخله إيمان حقيقي بشيء أكثر من اقتناص الفرص» ، كما تقول إحدي الشخصيات أيضا . أن المباحث العامة، والمخابرات، تتعقب أسرار الناس فهذا البنك الذي ظن أدهم وسليمان أنهما أنشآه بمحض إرادتهما وأفكارهما وبمساعدة منير عاطف، ينكشف لهما الأمر في النهاية بأنه كان في خدمة جهة ما تسعي لمعرفة أفكار الناس وتتعقبهم ! علي أن أزمة الثورة المصرية في التجربة الناصرية لا تبرز في هذا العمل الفذ لتوفيق الحكيم إلا في جانبها المعنوي المحض . فساد الذمم، عدم الإتقان في العمل ، الانتهازية استشراء التدخل البوليسي، عدم الوضوح الفكري ، اختلاط المعايير ولكننا لا نجد حسا اجتماعيا ناضجا يكشف حقيقة الأزمة ويعي السبيل إلي تخطيها علي أننا لا نستطيع أن ننكر ما فيها من حس اجتماعي واضح ينعكس في نقد اجتماعي لا في مجرد نقد اخلاقي أو إرادي شأن أغلب أعماله الفنية قبل ثورة ١٩٥٢ . إنها من أنضج أعماله النقدية الاجتماعية وأجرأها، وإن لم تكن علي مستوي رفيع من الناحية الفنية .

فازدواجيه الرواية والمسرحية -كما أشرت من قبل - ليس لها مبرر، فضلا عما في الرواية من ذيول تبتعد كثيرا عن جوهر الموضوع . فمغامرة سليمان الغرامية بكل ما فيها من تطويل لم يكن وراءها إلا اكتشاف حقيقة بنك القلق .

ولعل من أنضج مسرحياته ذات الطابع السياسي هى تلك التي صدرت فى السبعينات مثل «تقرير قمري»، «وشاعر علي القمر» ، «وسوق الحمير» ، «وقضية القرن الواحد والعشرين» ، ففي المسرحية الأولي عالم صيني يزمع العودة الي وطنه حاملا اختراعا يؤمّن مواطنيه من الجوع ، وهنا يتدخل رجلان أمريكيان أحدهما سياسي والآخر عسكري . إن مثل هذا الاختراع سيقضي علي الفلسفة الامريكية التي تقوم علي الاستغلال وهكذا ينتهي الامر بأن يقتلاه تخلصا منه ومن اختراعه ، وفي «شاعر علي القمر» تأكيدا علي أن ثروات القمر لن تكون لمصلحة العدل، وانما لمصلحة حفنة من الاستغلاليين . لن يكون القمر للإنسان، إلا عندما يتحرر الإنسان نفسه من مستغليه ومستغلي القمر كذلك، وفي «سوق الحمير» نقد رمزي فكه لانعدام الديمقراطية والعقلانية ، وفي «قضية القرن الواحد وعشرين» يقدم لنا توفيق الحكيم أربعة من الشباب الأمريكي، يهددون بنسف تمثال الحرية وذلك حتي يقدموا للمحاكمة بهذه التهمة، فتتاح لهم بهذا فرصة توجيه الاتهام إلي النظام الأمريكي وكشف وجهه العدوانى الاستغلالي القبيح والمسرحية سخرية بالديمقراطية الأمريكية الزائفة القائمة علي الاحتكارات والمسرحية تقف ضد التفرقة العنصرية ، وتدعو إلي إعادة النظر في كل المسلمات، بل الثورة علي الأفكار القديمة المتخلفة ، ولكنها تقف ضد العنف وتدعو إلي الصراع الفكري سبيلاً للتغيير الاجتماعي . والمسرحية تتخذ من القرن الواحد وعشرين قضيتها ، هذا القرن الذي «لن يدخله عدوان ولا تفرقة عنصرية أو اجتماعية أو رأسمالية» ، وهي مسرحية في غاية الوعي السياسي والاجتماعي ، وان انتقدت الرؤية الصحيحة للتغيير الاجتماعي الجذري . فلا سبيل للتغيير الأجتماعي الجذري إلا بالثورة ، إلا بتغيير الهيكل الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي للمجتمع،

وليس الحوار الثقافي أو الفكري إلا سلاحا من أسلحة النضال الثوري .

من حصيلة هذه الأعمال المسرحية والروائية والقصصية التي عرضنا لها باختصار،نستطيع أن نتبين بوضوح مدي المشاركة الفعالة التي شارك بها توفيق الحكيم بفنه في مواجهة مشكلات مجتمعه وعصره، ولعلنا نجد هذه المشاركة، تتطور من موقف يغلب عليه المحافظة والرجعية، إلي موقف اجتماعي متقدم ، وإن ظل محدودا بحدود إصلاحية وهي – كما ذكرت من قبل – الوجه الأخر الأجتماعي من تعادليته الفكرية .

علي أن هذا الجانب الاجتماعي والسياسي الذى عرضنا له من أعمال توفيق الحكيم، يكشف عن مدي يقظته الدائمة لحركة الحياة من حوله وحرصه الدائم علي المشاركة الفكرية والفنية فيها، في إطار فلسفته التي اختارها، وإن لم يكن يجمد عندها، وإنما كان يتطور بها بأستمرار، ولكن في حدود معينة ، هي حدود المفكر الوطني الديمقراطى الذي يتطلع بشكل عاطفي طوبوي الي العدل والحرية والتقدم.

الهوامش

(١) مقدمة طالع الشجر، ص١١ .

(٢) المسرح المنوع، ص ٣٤٣.

(٣) عهد الشيطان، ص ١٥٢ قصة من الأبدية.

(٤) تحت شمس الفكر، ص ٢٣٨ .

(٥) الوجه والقناع فى المسرح العربى المعاصر، الفصل الخاص بالصفقة. وقد أضيفت إلى هذا الكتاب.

كلمة أخيرة

أن توفيق الحكيم – كما قلت فى البداية – مفكر فنان ، وهو مفكر أكثر منه فنانا ، ولكنه فنان أقدر منه مفكرا ، وكان فكره ثمرة معاناة طويلة جادة بين موروثات ومكتسبات شتي ، سواء في حياته العائلية ، أو في حياته الاجتماعية ، في إطار مصر أو في لقائه بأوروبا ما بعد الحرب العالمية الثانية علي أن فكره وفنه هما أختياره الواعي عبر موروثاته ، ومكتسباته ، واختيار الإنسان ليس حصيلة موقعه الاجتماعي فحسب ، بل ثمرة موقفه الاجتماعى كذلك .

إن الموقع الطبقي يحدد الموقف الطبقي ، ولكن . . . هناك من تجاوزوا مواقعهم الطبقية وانسلخوا عنها ، إما تعاليا إلي طبقة أعلى ، أو انتساباً بها إلي طبقة أدنى بالفكر والنشاط العملي .

ولقد كان موقع توفيق الحكيم بين الفئات البورجوازية المتوسطة ، وكان اختياره الفكري كذلك هو اختيار لفكر هذه الفئات ، ولكنه تأرجح دائما بين انتساب إليها ، أو انسلاخ عنها ، بين تعبير عن مصالح أعلي منها، أو انتقال أحيانا إلي مواقع أدني منها ، **وكان فكره وفنه تعبيرا عن هذه الوسطية القلقة التي عبر عنها مخلصا بتعادليته الذهنية وإصلاحيته الاجتماعية .**

فلا شك أن فكر توفيق الحكيم وفنه خلال العشرينات والثلاثينات والأربعينات من قرننا هذا ، وبرغم طابعه النقدي الإصلاحي ، بل بهذا الطابع النقدي الإصلاحى . كان من الأسلحة الأيديولوجية للوضع البورجوازي السائد في مصر خلال هذه المرحلة ، ولا شك أن توفيق الحكيم كان يعي ما حوله من أفكار علي الجانب الأخر من النهر .

فالفكر الاشتراكى العملى والنضال ضد الاستعمار البريطاني المحتل وضد الملكية والتخلف الاجتماعي ، كان محتدما في أشكال فكرية وسياسية متنوعة ، ولكن توفيق الحكيم اختار لنفسه موقفا فكريا مختلفا انعكس في أعماله فى هذه المرحلة . كانت رؤيته للمجتمع رؤية ذات طابع عاطفي مثالي . رأي الوحدة القومية خالية من الصراع الاجتماعي وكانت فلسفته التعادلية تعبيرا عن وسطية اصلاحية ، لا تحسم الصراع وانما تسعي لا ستبقاء أطرافه المتنازعة علي مستوى واحد . ولكن هيهات... كانت وسطية مختلة دائما لصالح اللاعقلانية والغيبية .

ولقد تطور فكر توفيق الحكيم ، وخاصة بعد ثورة ١٩٥٢ ، وأصبحت أعماله الفكرية والفنية علي السواء أقرب إلي العقلانية ، وأكثر استبصارا بحقيقة قضايا التحرر والتقدم الاجتماعي والديمقراطية ، ولكنه لم يتخل عن اطاره الفكري التعادلي الإصلاحي بشكل عام . حقا ، لم يتخل كذلك عن موقفه الانتقادي ، ولكنه انتقاد لا يتعمق الظواهر الاجتماعية والسياسية ، وإنما يكتفي برؤيتها في حدود ليبرالية ، ولعل هذا يفسر كتابه «عودة الوعى» الذي يدين فيه سلبيات التجربة الناصرية إدانة مسطحة ، تكاد تصبح سلاحا في أيدي القوي الرجعية في محاولتها لضرب هذه التجربة وتصفيتها ، ودون أن يدرك أو يعي بأن الوعي لم يعد بموت عبدالناصر ، بل أن الوعي قد أخذ يعاني أزمة تضليل ، بل أن الاستقلال الوطني والاقتصادي والمنجزات الثورية للمرحلة الناصرية ، وإمكانيات التحول الاشتراكي في مصر ، قد أخذت تتعرض لضربات رجعية شرسة ، تحت مظلة هذه الديماجوجية التي أخذت ترتفع بعد موت عبدالناصر حول الليبرالية والانفتاح الاقتصادى !

على أن هذا لا يعني الغض من قيمة توفيق الحكيم كمفكر وفنان وإنسان . حقا ، إنه ليس ثوريا ، وليس اشتراكيا علميا ، ولكنه ليس من الضروري أن يكون ثوريا أو اشتراكيا علميا لكي أحترم تراثه واعترف بمكانته ، وقد يكون في جيلنا الماضي أو الحاضر من يتجاوزه ويتفوق عليه من الناحية الفكرية علي الأقل ، علي أن هذا لا يعنى إنكار

مكانة الحكيم في تاريخنا الفكري والفني علي السواء . إن موقفنا النقدي منه – نحن الماركسيين – لا يصدر عن إهدار أو تسفيه لتراثه الجدير بالبحث والدراسة والتحليل والتأمل وهو نقد من أجل الوعي به ، الوعي بجانب من جوانب تاريخنا الفكري والفني ، حرصاً منا علي مواصلة تاريخنا مواصلة إبداعية جادة .

إن عالم توفيق الحكيم في الحقيقة لم يكن – في مجمله – مجرد صراع بين المثال والواقع علي حساب الواقع وهربا منه ، بل كان محاولة متصلة للتوازن بينهما ، وان كان هذا التوازن يميل أحيانا إلي المثال ، أكثر مما يميل إلي الواقع ، ولكنه لم يكن يهرب من الواقع ، وإنما يسعي إلي تغييره علي نسق المثال ، وهو تغيير إصلاحي متوازن ، يتحقق وفق مفاهيم مجردة . علي أن فكر توفيق الحكيم وفنه ، في محاولته لتحقيق التوازن بين المختل أو إزالة المختل فى التوازن ، كان يرتعش دائما بالجدية والمعاناة ، والقلق الخصب المبدع ، ولكنه لم يكن جامدا ، بل كان ينمو ويتطور ، ولقد أضاف بهذا كله إلي تراثنا أضافات جليلة . أضاف إلي حساسيتنا الجمالية حساسية مسرحية رفيعة ، وصفحة جديدة في تراثنا الادبي العربي .

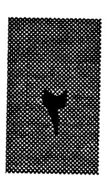
وبرغم مفهومه القومى العاطفي ، فقد كانت كتاباته محاولات جادة للتعرف على ملامحنا القومية والشعبية . وكانت هذه الكتابات كذلك تجديدا لكثير من جوانب تراثنا العربى ، وانطلاقا به إلي آفاق ثقافية إنسانية، وفتحا لباب الاجتهاد في كثير من القضايا الفكرية والفنية واللغوية ، وبرغم حدود مواقفه الليبرالية الإصلاحية ، فكان وما يزال مدافعا عن القيم الإنسانية الاساسية من حرية وديمقراطية وتقدم اجتماعى وسلام . إنه محب عظيم للفكر ، محب عظيم للإبداع والخلق ، محب عظيم للديمقراطية ، عقلاني رغم لاعقلانيته وتعادليته القلقة .

فى أعماله سمات الشعب المصري ، بالملامح والشخصيات التي خلقها وخفة الدم والروح التي تتألق دائما في أعماله . إنه نبضة عزيزة من

نبضات قلب مصر وإضافة جادة غنية إلي تراثنا العربي كله ، وقيمة من قيم الإبداع الإنساني عامة يشارك بها التراث العربي المعاصر .

نختلف معه ، اختلاف الحرص علي الوعي الصحيح بواقعنا وعصرنا والحرص علي مواصلة طريقه نفسه ، طريق الانتقاد ، وطريق الإبداع الفكري والفني في ثقافتنا ، ولكننا نحترمه ونعتز به وبتراثه ، ونري فيه معنى مضيئا من معاني الإبداع والتجدد الدائم في ثقافتنا العربية المعاصرة.

توفيق الحكيم
مقالات متفرقة



مأساة الزمن عند توفيق الحكيم

هو موضوع قديم قديم، ولكنه متجدد ابداً . أثاره أدباؤنا القدامي منذ سنة ١٩٣٣ دون أن يجعلوا منه - شأنهم دائماً - معركة جادة تكشف عن مقوماتنا الثقافية، بل اكتفوا باللمسة الرهيفة والهمسة المشفقة والأسلوب الرتيب . الموضوع من حيث الشكل هو «مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم» ولكنه من حيث الموضوع «جوهر المأساة المصرية» .

عندما كتب توفيق الحكيم «أهل الكهف» لم يكن يقصد من ورائها صياغة قصة قديمة بكلمات جديدة، بل كان يرمى في المحل الأول إلي كتابة «مأساة مصرية علي أساس مصري» . كان يرى - وكما يرى كثيرون غيره - أن المأساة اليونانية إنما تقوم علي أساس الصراع بين الانسان والقدر وكان يري أن المأساة المصرية - علي خلاف ذلك .إنما تقوم علي أساس الصراع بين الإنسان والزمن . وبهذا الوعي المريد بواقعه القومي واساسه الفاجع كتب الحكيم أهل الكهف «مأساة مصرية» .

ثلاثة رابعهم كلبهم ،مرنوش ومشلينيا، وزيران مسيحيان لدقيانوس عدو المسيحية، يهربان إلي كهف بصحبة الراعي يمليخا وكلبه قمطير، وذلك عندماانكشف لدقيانوس أمر دينهما الجديد . يهربان خوفاً من وحوش دقيانوس وعسفه ومذابحه الدامية التي لا تنتهي . كان ثلاثتهم من أبناء معركة المسيحية الأولي . يضمهم الكهف ثلاثمائة عام، ثم يستيقظون بمعجزة خارقة هي أن الزمن مس شعورهم وأظافرهم ولكن لم يمس أعمارهم وقلوبهم .

وفي المسرحية يربط كلا منهم بالحياة الجديدة شأن خاص مرنوش تربطه زوجة وابن وهدية يحرص علي تقديمها دائماً الي ابنه الطفل . ومشلينيا.

تربطه عشيقة، بريسكا ابنة دقيانوس نفسه ويمليخا.تربطه غنم ترعي الكلأ في مكان لا يعرفه سواه .

وتأخذ المسرحية في الحركة خارج الكهف . . وسرعان ما يعود يمليخا وحيداً إلي الكهف من جديد، لأن «كل شئ تغير» «هذا العالم ليس عالمنا» «إنّا موتي . . إنا أشباح . . إنا أشقياء . . . لا أمل لنا الآن إلا في الكهف . الكهف هو ما نملك من مقر في هذا الوجود» ويرفض مرنوش ومشلينيا، حتي هذه اللحظة من المأساة، أن يعودا إلي الكهف، لأنهما علي حد تعبير يمليخا «أعميان لا تبصران . . . أعما كما الحب» .

ولكن مرنوش سرعان ما يلحق به ، لأنه يكتشف أن زوجته وولده قد ماتا أن ولده قد مات شيخاً هرماً في سن الستين . «مات قبل أن يفرح بهديتي التي كنت أحملها اليه» ، «ولدي قد مات ولا شئ يربطني الآن بهذا العالم هذا العالم المخيف» «هذه الحياة المخيفة لا مكان لنا فيها» . . ويعود إلي الكهف .

أما مشلينيا . . فإنه يتشبث ببهو الأعمدة ينتظر عشيقته بريسكا ابنة دقيانوس، ولكنه سرعان ما يتبين هو كذلك ان بريسكا ماتت منذ ثلاثمائة عام وأن الذي يظنها بريسكا ليست إلا شبيهة بها . وهكذا يدرك هو أيضاً أن «قلبه لم يعد هنا وأنه لا يصلح للحياة . . لا يصلح للزمن » ، «نعم صدق مرنوش لقد فات زماننا» . . ويغادر البهو إلي الكهف .

إلا أن معجزة جديدة تتحقق،أن يحب بريسكا الشبيهة، وبهذا يرتبط بالحياة الجديدة خلال قلبه . وتحبه كذلك بريسكا الشبيهة ، وتأتي إليه في الكهف بعد أن تكون قد تيقنت من موته، لم تشأ المجئ إليه وهو علي قيد الحياة، لأنه محال أن يجمعهما الحب في هذا العالم ، وجاءت إلي الكهف لتموت إلي جانبه .

ويموت مرنوش في الكهف كافراً بالبعث بعد أن شاهد إفلاسه، أما مشلينيا فيموت مؤمناً . . لأن له قلباً يحب . وينغلق الكهف عليهم جميعاً . وتنتهي المأساة، المأساة المصرية عند توفيق الحكيم .

حقاً إنها مأساة مصرية ما في ذلك شك . وقد يتساءل قارئ، ولكن أين مصر هنا، بين هذه الشخوص والعلاقات ؟ لا يكفي أن أشير إلي نص كبير بارز علي لسان مرنوش يقول فيه «لا فائدة من نزال الزمن، لقد أرادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب، ولكن الزمن قتل مصر وهى شابة وما تزال ولن تزال . ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كما شاء، وكلما كتب عليها أن تموت» . ولكن مصريتها فى ان ما نعرفه من بعض الأساطير الفرعونية والخطوط الرئيسية لكتاب الموتي ، وما تلثغ به عجائزنا في مصر الحديثة قائم بارز فى المسرحية في العودة إلي الكهف، وفي التطلع إلي البعث، في هذا الفهم الخائر للزمن، كما سيتضح لنا بعد قليل .

فعندما نتساءل كيف نشأت المأساة وكيف انتهت، نجد أنها بدأت بأن عادت الحياة إلي أبطالها بمعجزة . . وانتهت بأن فقدوا الحياة لعجزهم عن التكيف مع الحياة . كان ليمليخا حياة قديمة وغنم ترعي الكلأ ففقدها، وكان لمرنوش زوجة وابن ففقدهما — ومن هذا الإحساس بالفقد نشأ إحساسهم بالزمن

ولهذا كان الزمن رمزاً لعدم، وكانت الحياة هي الخلو من الإحساس بالزمن

الفقدان والحرمان والوحدة والضيعة، هي إذن المفاهيم الاساسية للزمن عند توفيق الحكيم . ولهذا كان الزمن رمزاً للموت والعدم . ولهذا كانت السعادة واللقيا والحياة لها رمزأخر هو البعث الدائم، وهو الوجود خارج الزمن، الوجود في الأبد الوجود في المطلق .

إن أهل الكهف كما قلنا مأساة مصرية بحق، ولكنها مأساة مصر المهزومة الخانعة المكبوتة الخاضعة لسيطرة ملوكها المفروضين وحكامها المستبدين، مصر التي نعرفها من أساطير كهنة الفراعنة وأمثال عجائزنا وعجزتنا، لا مصر الشعب ولا مصر الكفاح . إن أبطال أهل الكهف عاشوا قبل الكهف في معركة المسيحية الأولي . . . كافحوا في معركة تثبيتها ونشرها، ولكنهم عندما استيقظوا وخرجوا من الكهف، أفقدهم توفيق

الحكيم كل ارتباطاتهم الحية بواقعهم الإنساني الكبير . لم تعد الحياة عندهم عملية وجهداً ومشاركة، لم تكن «طريقاً للرب» كما علمهم يوحنا، بل كانت «غنماً يرعي الكلأ» «وزوجة وابناً» و «عشيقة» . فلما لم يعثروا عليهم أحسوا بالزمن . . بالعدم . . بالكهف .لم يثر سؤال واحد بينهم بعد خروجهم من الكهف حول معركة بناء المسيحية في طرطوس، هل استكملت أم لم تستكمل ؟ لم يبرز تساؤل جاد عن حقيقة الحياة الجديدة . . كعملية . . كواقع متفاعل . . كبناء مشترك . . كعلاقات وقوي . . بل كانت الحياة عندهم علاقة ذات طرف واحد . «أنا وغنمي فقط» ، «أنا وزوجتي وابني فقط» . «وأنا وعشيقتي فقط» . . . أما أنا والعالم . . أنا وأنتم، أنا والناس، أنا وهم . أنا ومعركة المسيحية . . فعلاقة لا انعكاس لها في المأساة كانت حياتهم الجديدة ضيقة للغاية بحدود رغباتهم المحدودة . لم تكن عملية حية بحق، بل كانت علاقة شخصية ذات طرف واحد ثابت، فيه استقطاب وجمود . ولهذا كان الزمن – الذي هو فى الحقيقة عملية موضوعية خلاقة – فى هذه المسرحية حداً للعلاقة الشخصية، ومن أجل هذا يعد عدماً . . بعد موتاً وكهفاً مصمتاً ، يعد مقابلا ونقيضاً للحياة، لأن الحياة ليست إلا «أنا وغنمي» «أنا وزوجتي وابني» «أنا وعشيقتي» .

ولكن مصر عندما أخرج توفيق الحكيم هؤلاء الثلاثة من كهفهم كانت تغلي بأمور أخري . كان ذلك عام ١٩٣٣ ، ولو سبقنا هذا التاريخ بقليل لنضع في حسابنا الفترة التي أنضج فيها توفيق الحكيم هذه المسرحية قبل أن يخرجها إلي الناس، لما تغير واقعها المصري في شئ . كانت مصر تعيش آنذاك في لحظات رهيبة حقاً من تاريخها القومي ، تذكرنا بلحظات اضطهاد المسيحية . كان في الحكم دقيانوس مصر «صدقي باشا»، وهو رئيس حزب الشعب الموهوم ودستور سنة ١٩٣٠ ، وكانت الكتلة الشعبية خارج الحكم منذ سنة ١٩٢٨ منذ اليد الحديدية التي فرضها «محمد محمود باشا» والإنجليز والملك فؤاد .

وكانت الحريات مكبوتة، والصحافة مصادرة، والدستور ملغي ، والسجون

مكتظة، ولم تتعد الفترة التي تمكنت فيها الكتلة الشعبية من العودة إلي الحكم غير بضعة أشهر ، من يناير إلي يونيه سنة ١٩٣٠ ،ثم خرجت إلي معاركها اليومية دفاعاً عن الحرية . . والدستور في حدود مفاهيمها الطبقية.

وكان صدقي باشا . . وكان القتلي والجرحي . . في بلبيس والزقازيق والمنصورة . . وكانت الاعتقالات والمعارك في كل مكان يقودها الطلبة والفلاحون والعمال والموظفون . . وكان دستور جديد مزيف . . وبرلمان جديد مزيف . . وكانت الأزمة تطحن وتطحن فئات الشعب . القطن يهبط سعره من ٢٦ ريالاً إلي ١٥ ريالا ، بل إلي عشرة ريالات عن القنطار الواحد والمحاصيل تندر، والكرابيج أداة لا ستخلاص الضرائب من أجساد الفلاحين .

وكانت معارك رائعة ضد الدستور المزيف والبرلمان المزيف، وكان صراع الشعب رهيباً جباراً ضد الاستعباد والاستعمار، واختلفت مواقف المواطنين آنذاك واختلفت أنصبتهم من الحركة الوطنية، مواطنون سجنوا، وآخرون قتلوا بالرصاص، أو بالكرابيج، وآخرون شردوا، وبعضهم خان وتعاون مع دقيانوس وبعضهم هرب وقبع فى بيته «سنين عدداً» .

وفي هذا الوقت تماماً ، خرج ثلاثة من كهف توفيق الحكيم، وهم يمليخا ومرنوش ومشلينيا، خرجوا إلي الناس، ولكنهم سرعان ما عادوا ثانية إلي كهفهم وانغلق عليهم، لأنهم ما وجدوا في الحياة غنماً ولا زوجة ولا ابناً ولا عشيقة، لأنهم استشعروا الزمن عدما لا حياة، وفقداً لا عملية بنائية ونكوصاً لا كفاحاً .

إن مسرحية أهل الكهف، كما سبق أن ذكرنا، مأساة مصرية بحق ولكنها مأساة مصر من جانبها المهزوم الذليل، مصر التي ترى الزمن عدماً أسود لا حركة للتطور والنمو والنضوج، مصر التي تري الزمن ثقلا وقيداً لا تياراً دافقاً خلاقاً وعملية نامية، مصر التي تؤمن بالبعث الخاوي من حركة الحياة لا مصر التي تؤمن بالواقع الحي المتطور، مصر التي تؤمن بمفهوم للزمن جاف أعجف، لا مصر التي تؤمن بحركة الواقع الحي ، وتكافح من

أجل تثبيت سيطرة أبنائها علي حياتهم .

ولهذا كانت هذه المسرحية من الأدب الرجعي ، الذي وإن عكس جانباً من الحياة المصرية،إلا أنه لا يشارك في حركتها الصاعدة، بل يقبع عند علاقتها وقواها الخائرة المهزومة .

حقاً أن الزمن الأسود والبعث الغيبي كانا في مصر القديمة ومازالا فى بعض أمثلتنا الشعبية، إلا أن الزمن والبعث في مصر القديمة كانا خطة تآمرية مكنت الكهنة من نهب أقوات الشعب واسنفاد طاقاته، كان أسطورة من صنع الطغيان والاستبداد تجعل من الزمن خصماً عليك لا حليفاً لك، حتى تتمكن من سلبك واستعبادك واستعباد أبنائك باسم الزمن الأسود . . حتى تتمكن من أن تجعلك أعزل . . محروماً من الإيجابية . . من القدرة علي الثورة ، من القدرة علي أن تفهم أن الزمن حليف حي لك ومظهر متطور لواقعك الحقيقي وأداة مثمرة فعالة في كفاحك ضد أعداء الحياة .

حقاً أن أهل الكهف، قصة مصرية تعكس فهماً مصرياً للزمن يرتبط بأشد العصور نكوصاً ورجعية وتعسفاً ، ويتفق مع مشاعر الهروب والهزيمة، ويؤكد فلسفة التخاذل والهروب، ويحارب العقل والبصيرة، ويدافع عن الغيب واللامعقول .

إنه لا يجعل من الزمن وقوداً نغذي به معركة الحياة، ضد أعداء الحياة بل يتخذه كهفاً عدمياً مظلماً .

وقد يتساءل قارئ : أليس لهذا المفهوم الرجعي للزمن انعكاس علي فنية المسرحية ؟ حقاً إن المسرحية ليست علي درجة كبيرة من حيث التماسك الفني فالأفكار تتداعى في استدلال منتظم، ولكن المشاعر لا نبض فيها ولا حياة والمنطق الفني للعمل يكاد يكون منعدماً . فمنطق العودة إلي الكهف منطق مفروض علي المسرحية، وليس مستمداً من ضرورة حية كامنة فيها، ومنطق العلاقات الداخلية، فيه من التأمل الفكري المجرد أكثر مما فيه من الصدق الإنساني . ولا شك أن مصدر هذا العجز الفني ، أن فلسفة المسرحية مستمدة لا من نبض الواقع الحقيقي ، وإنما من فلسفة فئة تتأمل

الواقع دون أن تتحرك معه ، ودون أن تشترك فيه، ودون أن تضيف إليه . . .
ولكن للمسرحية وحدتها الفكرية المتماسكة وحوارها المتسلسل ، وهذا هو
مصدر ما فيها من جمال، ولكنه جمال شاحب . . مريض .

عن كتاب فى الثقافة المصرية
١٩٥٥ - طبعة أولى

يقف توفيق الحكيم بين طليعة أدبائنا ومفكرينا الذين ساهموا بإبداعهم الأدبي والفكري علي السواء في إرساء القواعد والقيم الجديدة لأدبنا العربى المعاصر.

وتوفيق الحكيم – فضلا عن هذا – يعد من أكثر أدبائنا ومفكرينا تماسكا في نظرته الجمالية إلي الفن، وتكاملا في فلسفته الشاملة عن الحياة، فعلي الرغم من التنوع الكبير في إنتاجه، بين الرواية والمسرحية المقروءة والتمثيلية والمقالة الأدبية والسياسية والبحث، إلا أنها جميعا يضمها إطار محدد من الفكر الواعي بذاته، المدرك لحقيقة رسالته الفنية والاجتماعية ولحدودها.

ويعد كتابه التعادلية الذي ظهر عام ١٩٥٥ تخطيطا شاملا لهذا الفكر ولهذا الإدراك، وهو ليس تخطيطا مفتعلا، وإنما هو خلاصة أمينة لكل ما أنتج وأبدع . وما أكثر ما عبر عن هذا التخطيط في أسطر متناثرة من كتاباته القديمة. وان كان يسمي التخطيط العام لفلسفته في ذلك الوقت بالتوازن لا بالتعادلية.

غير أن كتابه التعادلية ليس مجرد خلاصة جامدة لتراثه الفني والفكري ولكنه – شأن كل تركيب لعناصر متناثرة – تتوّجه أبعاد جديدة من العمق والوعي والتطلع. إلا أن القسمات المحددة لفلسفة توفيق الحكيم لا تمضي في الوقت نفسه – في خط محدد وأتجاه منتظم – وإنما تعصف بها رياح من التردد وعدم الاستقرار، وإن لم يحرمها ذلك من وحدة النظرة وشمولها. ففي براكسا وأهل الكهف وعصفور من الشرق وشهرزاد وسليمان الحكيم وزهرة العمر والملك أوديب، يعبر عن رؤيا نفسية واجتماعية لا نبصرها في

عودة الروح ويوميات نائب في الأرياف وسلطان الظلام. ففي المجموعة الأولي نبصر صراعا ضد قوي باطنية غامضة، وفي المجموعة الثانية نقف في مواجهة قوي خارجية. ولكنا في المجموعتين نتبين ذلك الإطار الشامل لفلسفته، ولعله هنا أن يكون جوهر مفهوم التعادلية.

إنه تردد بين الاتجاهين دخل إطار واحد محدد، تردد بين الفن والحياة، بين الفكرة والعمل، بين المادي والروحى، بين الواقع والحقيقة، بين العقل والقلب بين الحرية والالتزام، بين الإنسان والقدر، ومن هذين الطرفين المتنازعين أبدا يقيم توفيق الحكيم إطارا لفلسفة محددة هي التعادلية تحتفظ بالأطراف المتنازعة علي مستوي واحد دون أن يرتفع بها إلي مستوي جديد هو ثمرة هذا التنازع. إنه يحتفظ بأطرافه المتنازعة في حالة اتزان وتعادل، علي أنه بهذا لم يجعل من التنازع صراعا، بل ترددا.

وتوفيق الحكيم يعبر بهذا عن مواطن شريف، انتسب إلي الطبقة المتوسطة من شعبنا، وتطلع بإخلاص منذ بداية حياته الأدبية ويقظته الفكرية، إلي أن يرتبط بالجذور العميقة لمجتمعه، فنظر في مصادر تراثه، كما نظر في حياة أمته، وجاهد كي يخرج من هذا كله بكلمات تضئ له ولأمته الطريق، ولكنه صادف منذ البداية من العقبات الاجتماعية ما جعله ينكمش في ذاته، فاكتفى بالتأمل، ولم يكن تأملا جافا لا تعلو أغصانه ثمرات الحياة التي تجري حوله، ولكنه كان تأملا فيه قدر كبير من الوعي والمشاركة، وإن امتدت جذوره إلي أرض الواقع في حذر وتردد وخشية.

إنه تأمل فيه توازن وتعادل بين أطراف متنازعة، إنه توازن وتعادل قلق يفتقر إلي الجرأة والحيوية، الانطلاق، ولا يفضي بطرفيه المتنازعين إلي مرتبة جديدة فوق التعادل والتوازن، ولا يتيح نظرة خلاقة دافعة للحياة والفن.

علي أن الحديث عن فلسفة توفيق الحكيم حديث طويل، لا تستوفيه هذه الكلمات السريعة التي ما قصدت بها إلا التمهيد لمسرحيته الأخيرة (الصفقة)

والصفقة في رأيي استقطاب لمرحلة في حياة توفيق الحكيم الفنية عبر

عنها بصدق في إحدي فقرات برجه العاجي ، ولكن الصفقة ليست مجرد حقل لتجربة فنية جديدة، علي الرغم مما تشتمل عليه من تجربة جديدة في لغة المسرح، وإنما هي في الحقيقة – كما ذكرت – استقطاب للاتجاه الواقعي في أدب توفيق الحكيم، وانعطاف نحو المجتمع الخارجي ، وتعبير عن مظاهر الصراع في إحدي مشاكله الرئيسية. ففي هذه المسرحية لا تبصر بصراع ذهني داخل الذات الإنسانية بين قوي غامضة مجهولة، أو بين مفاهيم مجردة.

بل نجد الإنسان يصارع ضد قوي خارجية واضحة المعالم ، يصارع ضد الاستغلال ويصارع من أجل حريته، في امتلاك عمله، فى امتلاك أرضه. وشخصياته فى هذه المسرحية شخصيات بسيطة، حقيقية، ليست لها سمات خارقة للعادة، ولا تجري علي السنتها نبؤات أو حكم عالية، بل هي شخصيات مصرية أصيلة، تتكلم بحكمة البسطاء وتتحرك علي أرض خشنة وتناضل من أجل قضية إنسانية عادلة بسيطة.

والصفقة قصة صراع الفلاحين في إحدي قري مصر من أجل ملكية الأرض التي يعملون فيها، علي أنها ليست صراعا ثوريا من أجل امتلاك هذه الأرض من ملاكها غير الشرعيين، سواء كانوا شركات عقارية احتكارية أو اقطاعيين ولكنها صراع هادئ متزن من أجل كسب صفقة أرض تعرضها شركة بلجيكية تملك زمام هذه الناحية.

وفى الفصل الأول من هذه المسرحية نعرف أن شنودة صراف القرية، نجح في إقناع مدير الشركة البلجيكية بألا يطرح أسهم هذه الصفقة في السوق، وأن يوافق علي بيعها للفلاحين العاملين في هذه الأرض بأقساط بسيطة، ويشترط المدير أن يدفع الفلاحين ربع قيمة الأرض مقدما. ونعرف كذلك أن فلاحي هذه القرية أو هذا الكفر قد بذلوا كل ما يستطيعون للمشاركة في سداد هذا المبلغ ثم نتبين من سياق هذا الفصل أن المبلغ المطلوب لم يكتمل، وأن تهامي أحد فلاحى القرية لم يسدد نصيبه . وتكاد الصفقة أن تضيع من أيدي الفلاحين لهذا السبب، ولكن ما يلبث تهامى

أن يأتي حاملا نصيبه، ولا يكاد الفلاحون يبدأون في إعلان فرحهم هذا حتي نتبين أن النقود التي أتي بها تهامي ليست نقوده. وإنما سرقها من جدته العجوز، وتكتشف العجوز السرقة وتأتي إلي حيث انعقد شمل الفلاحين لإتمام الصفقة وتطالب برد نقودها التي جمعتها طوال حياتها ورصدتها لكفنها وخرجتها ودفنها عندما تموت. وعبثا يحاول الفلاحون إقناعها بالاشتراك بهذه النقود في دفع قسط الشركة. وتتوقف الصفقة من جديد.

ثم يقترح الفلاحون علي الحاج عبدالموجود«تربي» الكفر أن يشارك في الصفقة بدلا من تهامي . وبعد محاولات عديدة يقبل الحاج بشرط أن يضمن له الفلاحون رد نقوده. وما أن يكتمل المبلغ ويبدأ الفلاحون من جديد في الإعلان عن فرحهم حتي تبرز عقبة جديدة هي ظهور حامد بك أبو راجية في المنطقة. وهو مالك كبير في الناحية. ويظن الفلاحون أنه ما جاء إلا لاستلاب صفقة الأرض منهم، ويقترح البعض من الفلاحين محاصرته في محطة السكة الحديد ومنعه من مغادرتها. ويقترح آخر قتله، وأخيرا يستقر رأي الفلاحين علي السعي إلي إعطائه مبلغاً من المال نظير أن يترك الأرض لهم ولا يتدخل في الصفقة.

ويندفعون جميعا إلي المحطة لاستقبال حامد بك أبو راجية والمجيء به إلي القرية، لإقناعه بذلك في وسط جو غامر من التكريم والاحتفال.

وفي الفصل الثاني تظهر جموع الفلاحين مهللة محيطة بحامد بك أبو راجية ووكيله عليش.

ويعجب حامد بك ووكيله لهذا الكرم والاحتفال الزائدين، ولا يدرك شيئا عما يريده منه الفلاحون، فلقد كان خالي الذهن تماما من هذه الصفقة، وما جاء إلي محطة البندر من أجلها، وإنما جاء مصادفة نتيجة لعطب أصاب سيارته وهو بالقرب من المحطة. ويتفق الفلاحون علي عدم مفاتحته في أمر الصفقة، ظنا منهم أنه علي علم تام بها، والاكتفاء بدس مبلغ من المال في جيبه، سعداوي بدسها في هدوء في جيب حامد بك .

ويغضب اليك لهذا المسلك ويرفض المبلغ.

وأخيرا يتمكن الوكيل من أن يعرف حقيقة الأمر، فيثور البك علي الفلاحين ويطالب وكيله برد المبلغ الذي دفعه الفلاحون له والاهتمام بأمر الصفقة. ولكن الفلاحين يتمكنون من رشوة الوكيل بعشرة جنيهات أخري لإقناع اليك بأن هذه الأرض لا تصلح له، وبأن الفلاحين ينوون مشاكسة كل من يغتصب الصفقة منهم. ويوافق الوكيل علي ذلك بشرط أن يمنح البك مبلغا آخر.

وهكذا تشرف المسألة علي نهايتها بسلام، ولكن ما تلبث أن تقوم عقبة جديدة. فحامد بك يبصر مبروكة إحدي فتيات القرية ويعجب بها ويطالب أن يأخذها إلي مصر، بحجة أن تعمل مربية لأولاده ويتمسك بذلك. ويعلن أنه إذا لم يقبل الفلاحون طلبه هذا فلن يتخلي عن الصفقة. وكانت مبروكة مخطوبة لمحروس أحد شبان القرية، ولكن المسألة لم تكن تعني محروس وحده بل هي تمس شرف القرية كلها. وبعد أن يتداول الفلاحون في الأمر يقررون أن يتركوا لمبروكة أن تقرر ما تشاء . وتوافق مبروكة علي السفر مع اليك حرصا منها علي إتمام الصفقة وثقة منها في نفسها.

وهكذا تزول العقبة الأخيرة في طريق إتمام الصفقة.

وفي الفصل الثالث والأخير تتعقد المسألة من جديد. لقد اختفى محروس خطيب مبروكة من القرية، ويرجح الفلاحون أنه سافر وراء مبروكة لينتقم منها ومن حامد بك.وتموت العجوز جدة تهامي . ويختفي الحاج عبد الموجود مباشرة بعد دفنها، تاركا مسئولية إحياء عزائها علي عاتق تهامي . وتهامي لا يملك شيئا ولا يدري ماذا يفعل. ثم تظهر مبروكة ومعها محروس وعلي وجهيهما علامات الانتصار، ويعرف الفلاحون منها قصة حامد بك الحقيقية، وسر قدومه إلي محطة البندر. وتقص عليهم مبروكة كيف قررت الانتقام منه عندما عرفت أنه خدع أهالي كفرها . ففكرت أولا في سرقة محفظته ثم عدلت عن هذه الفكرة، وأدعت أنها مريضة بالكوليرا، فقام البوليس بضرب حصار حول بيت حامد بك وبهذا

تمكنت من حجزه عن الخروج لتمنع شره عن البلد وعنها، ونقلت إلي المستشفي حيث تبين أنها غير مريضة وصرح لها بمغادرة المستشفي فالتقت بمحروس علي بابها وعادا معا إلي الكفر.

وفي هذه المرحلة من المسرحية يظهر الحاج عبدالموجود «التربي» عائدا من البندر. ويكشف خميس أفندي أمين مخزن الشركة للفلاحين عن سر سفره الدائم إلي البندر عقب دفن موتاه، إنه يسرق أكفان الموتي ويعيد بيعها في البندر. ويوافق الحاج لتغطية فضيحته علي أن يتنازل للفلاحين عن كل ما دفعه في الصفقة ولحامد بك، وأن يدفع مهر مبروكة وجهازها. وأخيرا يظهرشنوده صراف القرية ويعلن للفلاحين أن إجراءات إتمام الصفقة قد تمت. وأن الأرض قد أصبحت لهم. ويتجمع أهل القرية وترتفع الزغاريد، ويصطخبون في رقص وغناء وتصفيق بالأيدي وضرب علي الدفوف. وتنتهي المسرحية.

والمسرحية تعرض أحداثها عرضا ممتعا تمتزج فيه السخرية والمرح والصراع والفجيعة والترقب، وهي تمضي عبر مواقفها الدرامية في حركة وحيوية وإثارة لا تنقطع. وهي لا تضيق بحدود الحدث الرئيسي فيها، بل تستعين دائما بأحداث فرعية تضاعف من خصوبة الحدث الرئيسي وتثريه بالمشاكل والتعقيدات والحلول.

فخطبة محروس حدث فرعي يكشف لنا تضحيات الفلاحين في سبيل الحصول علي الصفقة، كما نبصر من خلالها الصراع الداخلي البسيط في الكفر نفسه، والذي يتمثل في سمسرة شنودة الصراف واستغلال عبدالموجود «التربي» والانتهازية الساذجة لحلاق القرية.ثم لا تلبث هذه الخطبة أن تصب في الحدث الرئيسي للمسرحية وتزيد من تعقيده عندما يعجب حامد أبو راجية بمبروكة ويتمسك بأخذها معه إلي مصر. وتلعب مبروكة بعد ذلك دورا إيجابيا في حماية القرية من شروره.

حلاق القرية، حدث عابر في الفصل الأول من المسرحية، ولكن شخصيته الساذجة كانت عاملا فعالا في إنماء هذه المرحلة الأولي من

المسرحية بجو ساخر ممتع، وفي تصوير جوانب غير منظورة من القرية وفي كشف المظاهر العامة لمأساتها وتعميقها.

وجدة تهامي كذلك مجرد حدث برز في لحظات عابرة في الفصل الأول لتعقيد إحدي مراحل المسرحية، ولكنه كان سبيلا لإضاءة جوانب متعددة من شخصية الحاج عبدالموجود«تربي»القرية، كما كان موتها فى الفصل الثالث وموكب ندّاباتها عاملا فعالا في تعميق المأساة في هذه المرحلة المتأزمة من هذا الفصل . وهكذا.

وعلي الرغم من أن المسرحية لا تقدم لنا بطلا محددا تدور حوله أحداثها إلا أنها تقدم لنا لكل مرحلة من المراحل شخصية بارزة، فهو تارة حامد بك أبو راجية، وهي تارة مبروكة وهو أخيرا خميس أفندي أمين مخزن الشركة. وتبرز كل من هذه الشخصيات في مجالها وفي حدود الوظيفة المباشرة التي تسمح بها أحداث المسرحية، ولكن لا توجد بطولة متميزة، ولا شخصية فريدة، بل فلاحون يتساوون في النضال من أجل هدف، يقع علي عاتق كل منهم دور يؤديه في هذا النضال يختلف باختلاف طبائعهم وشخصياتهم.

وفي الطرف المقابل لهم يقف حامد أبو راجية المالك الكبير، تتمثل فيه العقبة الرئيسية التي تحول بينهم وبين الوصول إلي هذا الهدف.

ولهذا تعبر المسرحية عن بطولة جماعية، وإن برزت فيها بين الحين والاخر مواقف فردية.

ولعل هذا يرجع إلي طبيعة الصراع في هذه المسرحية وحدوده.فهو صراع من أجل صفقة. صراع من أجل شراء أرض بالتقسيط وإبعاد المالك الكبير عنها وعلى الرغم مما في هذا الصراع من إيجابية واضحة، ومن مشاركة جماعية، .إلا أن هذا الصراع لا يكشف عن طبيعة القوي الاجتماعية الحقيقية في ريفنا المصري بشكل دقيق. ولقد اختفي الصراع الحقيقي منذ البداية بقبول مدير الشركة أن يبيع الأرض للفلاحين عندما قال له شنودة الصراف : «أن الفلاحين أولي من غيرهم، أنتم أحق بأرض

أشتغلتم فيها طول عمركم، خدمتم بأيديكم في طينها وأخرجتم للشركة خيرها من سنين وسنين. قلت للخواجة المدير : اكسب فيهم الثواب. وزعها عليهم. كل واحد حسب مقدرته بالتقسيط مع الفوايد، واتركهم يخدموا الأرض أحسن من الغريب. همّا يصبح لهم ملك، والشركة ما تتعرضش لأي خسارة. الخواجة سمع مني الكلام وهز رأسه وقال : معقول».

والمعقول الذي يذكره توفيق الحكيم علي لسان مدير الشركة البلجيكية ليس هو المعقول الذي ندركه نحن في واقع حياتنا الاجتماعية حول حقيقة الصراع بين الفلاحين وأمثال هذه الشركات العقارية الأجنبية. ومع أهمية الصراع وجديته بين الفلاحين والمالك الكبير حامد بك أبو راجية، إلا أنه ليس الصراع الوحيد

ولا شك أن هناك فارقا بين الاستغلال الإقطاعي المتمثل في حامد بك والاستغلال الرأسمالي الاحتكاري المتمثل في الشركة البلجيكية.ولكن هل يدعو هذا الفارق إلي إلغاء الصراع ضد هذه الشركة

إن القضية في الحقيقة هي إدراكنا لحقيقة الصراع الاجتماعي في ريفنا المصري ، والمسرحية بغير شك قد عبرت عن رغبة الفلاحين في ملكية أرضهم وعن نضالهم في سبيل تحقيق ذلك، وإن إتخذ هذا النضال طابعا محدودا نتيجة لإخفاء جوانب مهمة من هذا الصراع.

فالخواجة مدير الشركة لا يهمه أن يكسب ثواب الفلاحين كما حاول أن يقنعه شنوده، ولكنه يحرص علي أن يكسب قوة عملهم وأن يعتصرهم، وأن يتيح لشركته الحد الأقصي للربح، والشركة البلجيكية عندما تريد أن تتخلص من أرض لها بالبيع فليس يهمها مصلحة الفلاحين بقدر ما يهمهما مصلحتها الاستغلالية وحدها.

ولكن توفيق الحكيم تجنب هذا الصراع الموضوعي .. واكتفي بجانب آخر من الصراع ضد المالك الكبير أبو راجية.

ولما كان أبو راجية لا يملك بالفعل هذه الأرض، فضلا عن أنه لم يكن يعرف عن الصفقة شيئا منذ البداية، فلم يتخذ صراع الفلاحين

الجماعي مظهرا اجتماعيا ضد ابو راجية، وإنما إتخذ مظهرا نفسيا، هو المساومة، ومحاولة إقناع أبو راجية بترك الصفقة بالترحاب به وبرشوة وكيله وبرشوته هو نفسه. وكان موقف الفلاحين في هذه المحاولة موقفا يمتلئ بالسذاجة والذلة والضعف وإن عبروا عن سخطهم وغضبهم بعد مغادرة أبو راجية لقريتهم بإلقاء الأواني الفخارية والأحذية القديمة خلفه كما تفعل نساؤنا في أحيائنا القديمة.

والواقع أن توفيق الحكيم علي معرفة كبيرة بحقيقة الأوضاع الاجتماعية في الريف. ولا أدل علي ذلك من إشارته الدقيقة إلي بنوك التسليف علي لسان سعداوي «لوكان بنك التسليف يعطي أمثالنا المجردين ما كنا تأخرنا عنه».

ولو أهتم توفيق الحكيم بإبراز الجوانب المختلفة للصراع الاجتماعي في ريفنا المصري من أجل الأرض، لجاءت المسرحية أشد خصوبة وتنوعا وصدقا ولبرزت له شخوص جديدة فيها تميز وبطولة، وإن لم يحرمها ذلك من الارتباط بحياتها الاجتماعية ارتباطا واقعيا سليما.

ولكن علي الرغم من الحدود الضيقة للصراع الاجتماعي في هذه المسرحية إلا أن في المسرحية إحساسا عميقا بالأرض، فعندما يرفض الحاج عبدالموجود في البداية أن يشارك في الصفقة ويقول : «غرضكم أرمي فلوسي في الهوا» يرد عليه سعداوي أحد الفلاحين قائلا : «في الأرض.. وأنت الصادق إرميها في الأرض النافعة. أرض بلدنا، القرش المرمي فيها حلال».. وعندما يوافق عوضين علي أن تسافر ابنته مبروكة مع البك إلى مصر يقول : «أمرنا لله لأجل أرضنا نرضي كل شيء».

كما تتميز المسرحية كذلك بإحساس الفلاحين العميق بالحياة، فعندما ترفض جدة تهامي أن تدفع نقودها في الصفقة وتقول : «أخرتي أولي من أرضك» يرد عليها تهامي قائلا : فكرك كله في الموت ولكن فكرنا فى حياتنا».

وتتميز المسرحية كذلك بتقييم جديد لدور المرأة في أدب توفيق الحكيم.

أن مبروكة في المسرحية لا تقارن بشخصيات توفيق الحكيم النسائية الأخرى مثل بركسا وشهرزاد وعنان وريم وجالاتيا.. إنها صنف آخر من النساء فيه صلابة وذكاء وتعاطف ومشاركة. عندمايشترط حامد أبو راجيه لتخليه عن الصفقة أن تعود مبروكة معه إلي مصر، يترك الفلاحون الأمر لمبروكة لتفصل فيه وتقول مبروكة : «لجل خاطر كفرنا يهون كل شيء» وتؤكد لأهل القرية «اتكلوا علي الله وعلي، أنا لا صغيرة ولا عبيطة أنا أقوم بها وزيادة».. وذهبت مبروكة مع حامد بك إلى مصر، ولعبت دورا مهما في حماية القرية وحماية نفسها منه.

وإن كان هذا الموقف الذي وقفته مبروكة فيه جانب من البعد عن حقيقة القيم الاجتماعية في ريفنا المصري. ولكنه علي أية حال إمكانية إنسانية من حق الفنان أن يطورها وأن يبرزها. وبهذا الإحساس العميق بالحياة والأرض وبهذا الصراع – علي سذاجته – من أجل الحصول علي الصفقة، وبهذا النموذج الجديد للمرأة الريفية علي شذوذه، وبهذا الانتصار الأخير الذي يتوج جهود الفلاحين.. بهذا كله يتوافر لهذه المسرحية حظ كبير من الاتجاه الواقعي الجديد

وإن كانت تدل في الوقت نفسه علي انعزال نسبي عن حقيقة الأوضاع الاجتماعية في ريفنا المصري.

أما الأداء اللغوي للمسرحية فعلي درجة كبيرة من الدقة والجمال، شأن الأداء اللغوي لمسرحيات توفيق الحكيم جميعا، وإن تميزت هذه المسرحية بميزة لغوية خاصة، سنعرض لها بعد قليل.

فتوفيق الحكيم يزن الفاظه ويصوغ جمله وحواره السلس فى عناية فائقة وأصالة، وتكاد تقترب كثرة من تعابيره اللغوية من لغة الشعر دون أن يحرمها هذا الإحساس بالصدق المباشر والواقعية. فحلاق القرية يدافع عن مهنته فيقول: «دقنه بخير استلمناها كمثل عش النحل وسلمناها كمثل كوز العسل» وسعداوي يهتف بجدة تهامي محاول إقناعها بالمشاركة بنقودها في الصفقة فيقول : «الكفن ماله جيوب يا خاله، الكفن ماله جيوب.. الميت ما

يخرج معه حاجة، الميت ما يحمل نفسه، اتركي خارجتك لغيرك وربك يدبرها».

وعوضين يهتف بأهل القرية لتوديع حامد بك «يا أهل البلد هاتوا المداسات العتيقة، وارموها وراه. هاتوا القلل الفخار القديمة واكسروها وراه.. وراه.. وراه.. داهية لا ترجعه».

إن لغة توفيق الحكيم ليست مجرد تعابير تحمل معاني، ولكنها نظم فني ممتاز، ولغة مسرحية أصيلة، وهي لا تجعل من الحوار مجرد كلمات وجمل يتبادلها أشخاص، بل تجعله صفة فنية في داخل الجمل نفسها، تجعل في التعبير نفسه قوة حوارية جاذبة، يتدفق عبرها الحدث في طواعية ويسر.

علي أن الميزة الأولي للغة هذه المسرحية أنها وسط بين الفصحي والعامية، فكلماتها فصيحة وإن تكن قريبة من المصطلح الدارج للغة العامية، أما تراكيبها فتقترب كثيرا من اللغة العامية.

والواقع أنها تجربة جديرة بالتقدير، جديرة بالدرس الجاد. فلقد نجح توفيق الحكيم فى هذه التجربة الملهمة أن يزيل من التركيب اللغوي الفصيح بعض ما يثقل خطواته من عناصر لم تعد تستخدم في المخاطبة، ونجح في أن يزيل من التركيب العامي بعض ما يباعد بينه وبين التركيب الفصيح. وأقام من هذا لغة تجمع بين التركيب الفصيح والعامي، وتقارب بينهما في غير افتعال. وهو لم يقف في تجربته عند حدود الكلمات العامية ذات الأصول العربية، ولا اقتصر علي الكلمات الفصيحة المتداولة، فلم تكن القضية عنده هي قضية تلقيح اللغة الفصيحة بكلمات عامية، أو قصر اللغة العامية علي كلماتها الفصيحة بل كانت القضية عنده أولا وقبل كلي شيء هي قضية نظم لغوي، قضية تركيب لغوي استطاع به أن يخلق بالفعل تقاربا طبيعيا بين اللغتين العامية والفصحي.

ولقد استعان توفيق الحكيم لتحقيق هذا بعدة وسائل، فتخلص من جملته الفصيحة من أن المصدرية، ومن لم النافية ومن حروف العطف والأسماء الموصولة وتجنب التثنية في الأفعال والأسماء وباعد بينه وبين

حروف الإشارة ومواضع التنوين، واستعان بها النافية وتوسع في استخدام التقديم والتأخير في العبارة وبغيرها من الوسائل النحوية والبلاغية. وخرج من هذا كله بلغة فصيحة العبارة إلي حد كبير ولكنها في الوقت نفسه ليست غريبة عن العامية المتداولة بل تصلح للنطق بمختلف اللهجات الإقليمية.

ولقدأتاحت هذه اللغة لتوفيق الحكيم أن يجري علي ألسنة شخصياتها عشرات من الأمثال والتعابير والحكم الشعبية.

ولقد تلاحمت هذه التعابير الشعبية في سياق القصة تلاحما طبيعيا لا افتعال فيه ولا تعسف.

إلا أن توفيق الحكيم في بعض الأحيان النادرة يستخدم كلمات فصيحة أقوي من السياق أو كلمة عامية دون السياق، فيضطر إلي وضعها بين قوسين فهو يقول مثلا على لسان جدة تهامي: «وصيتي له بعد موتي أن تكون دفنتي مشرفة»، ومشرفة هذه لا تستقيم مع السياق الجديد للغة.. وكذلك استخدامه لكلمة «حقا..» في أكثر من موضع. وهو يقول علي لسان عوضين «سبق قلت لنا بعضمة لسانك» فيضطر إلي وضع العبارة بين قوسين. إلا أنها - كما ذكرت - كلمات نادرة لا تقلل بحال من الأحوال الأهمية البالغة لهذه التجربة.

إنها تجربة بالغة الأهمية بحق، لا كلغة للمسرح وحده كما اراد توفيق الحكيم وإنما كأساس لدراسة لغوية نتعرف بها علي إمكانيات لتخفيف النحو العربي مما يثقله، ونصل منها إلي حلول لكثير من مشكلات هذا النحو، كما نتعرف بها علي العلاقة بين النظم اللغوي الفصيح والنظم العامي، وهي دراسة لا تقوم علي غير أساس، وإنما تستند إلي وثيقة فنية حية نتذوقها ونتفاعل معها وتترك في نفوسنا آثارا صادقة. ولا شك أن تمثيل هذه المسرحية سيتيح مجالا لتأمل أشد عمقا لهذه التجربة اللغوية الجديدة.

ولست من جانبي مؤهلا للقيام بهذه الدراسة اللغوية، ولهذا أهيب

بعلماء اللغة أن يولوا هذه التجربة ما تستحقه من عناية ودرس.

علي أن هذه التجربة من الناحية الفنية تصلح بالفعل أساسا لقيام لغة مسرحية موحدة كما يقول توفيق الحكيم، ومن الخطأ أن نخلط بين هذه المحاولة وبين محاولة إقامة لغة عالمية موحدة كالاسبرانتو كما ذهب بعض النقاد.

إن هذه اللغة المسرحية الموحدة التي ينادي بها توفيق الحكيم هي ذات لغتنا الاجتماعية، ذات الكلمة التي ننطق بها، وذات التركيب اللغوي الذى نصوغه إنها مجرد محاولة لتخليص اللغة من الزوائد والتعقيدات التي تبعد باللغة عن الواقع الحي، وتقيم الحواجز والأبعاد بيننا وبين الرؤية الفنية الصادقة والتذوق السليم.

ومن الخطأ كذلك أن نرفض هذه اللغة علي أساس أنها لا تساعد علي إبراز الشخصيات. فالواقع أن الشخصية المسرحية لا تبرزها عامية اللغة ولا تطمسها فصاحتها. فالعامية قد تستخدم استخداماً لا يساعد عي إبراز الشخصيات علي حين أن اللغة الفصيحة قد تستخدم استخداماً يساعد علي إبرازها.

ومسألة إبراز الشخصيات المسرحية، أولا وقبل كل شيء، هي مسألة طريقة نظم الحوار وأسلوبه، ومدي استجابة الشخصيات لأحداث القصة في مواقفها المختلفة. ولا شك أن الحوار العامي الخالص أقرب إلي طبيعة الشخصيات من اللغة الفصحي. وإنما المسألة هي طريقة استخدام اللغة فنيا لأداء هذا الغرض.

وهذه اللغة الجديدة التي يقدمها توفيق الحكيم في وثيقة الفنية فيها فضيلة العامية. أي القرب من واقع الشخصية، وفيها في الوقت نفسه فضيلة الفهم الميسرلكافة الناطقين باللغة العربية، فضلا عن الطواعية لمختلف اللهجات الإقليمية.

وينقلنا هذا إلي المسألة الثانية التي أثارها توفيق الحكيم، وهي التقريب بين شعوب اللغة العربية، ولا شك أن هذه أيضا قضية بالغة الأهمية في

هذه المرحلة الخاصة من حياة أمتنا العربية التي نسعي فيها للتوحيد بين تجاربنا الفكرية والعاطفية كأساس للتوحيد الشامل بين أمتنا العربية.

إن اللغة العامية في هذه المرحلة بالذات عقبة دون التذوق الشامل للأدب في وقت نحن فيه أحوج ما نكون إلي وحدة الفكر والوجدان والإرادة، ولهذا فإن تجربة توفيق الحكيم تقدم أساسا لغويا صالحا لوحدة التعبير في الأدب العربي الحديث فى حدود الفن المسرحي علي الأقل. ومن الإنصاف أن نذكر هنا أن الأديب بدر نشأت كان له فضل السبق في هذه التجربة اللغوية الجديدة في حدود القصة القصيرة.

علي أن المسألة - كما ذكرت - ماتزال تحتاج إلى مزيد من العناية والدرس فضلا عن التجريب والممارسة الخلاقة علي خشبة مسارحنا، لا في القاهرة وحدها ولا في أقاليمنا المصرية وحدها، ولكن في مسارح البلاد العربية جميعا. إننا بهذا الدرس، وبهذه الممارسة الخلاقة، نستطيع أن نستخلص من هذه التجربة الملهمة التي أتاحها لنا توفيق الحكيم دروسا بالغة الأهمية لأدبنا العربي المعاصر.

«الرسالة الجديدة»
اكتوبر ١٩٥٧

فلسفة توفيق الحكيم
فى «رحلة إلى الغد»

لعل أديبا عربيا معاصرا لم يحظ من جماهير المثقفين بالمحبة والتقدير اللذين يحظي بهما توفيق الحكيم. ولا شك أن منحه أرقي وسام من أوسمه جمهوريتنا العربية هو تعبير عن هذه المحبة والتقدير، فضلا عن أنها لفتة طيبة من جانب الدولة تتوج هامات الأدباء العرب جميعا بالاعتزاز والفخر.

إلا أن محبتنا لتوفيق الحكيم وتقديرنا لجهوده في خدمة الأدب والثقافة العربية لا تمنعنا من أن نختلف مع توفيق الحكيم اختلافا كبيرا في كثير من القيم الأدبية والفكرية التي تسود أغلب مؤلفاته المسرحية والنظرية.

لهذا فمهما كشف هذا المقال من خلاف بيّن بيننا وبين توفيق الحكيم حول تقدير «عالم الغد»، ومهما تضمن من مناقضة للمضمون الفكري لمسرحيته «رحلة إلي الغد»، فإن هذا لا يقلل أبدا من محبتنا له وتقديرنا لجهوده وتطلعنا إلي مزيد من إنتاجه الأدبي والفكري الذي نرجو أن يكون استجابة لاحتياجات واقعنا العربي الجديد.

في غمرة الانتصارات الباهرة التى يحققها الفكر البشري اليوم، بفضل سيطرته علي قوانين المجتمع وقوانين الطبيعة علي السواء، هذه الانتصارات التي تتمثل أساسا في إقامة النظام الاشتراكي العلمي في أكثر من ثلث العالم وتوجيه الطاقة الذرية لخدمة السلام والتعمير والتقدم البشري، وإطلاق الأقمار الصناعية.

في غمرة هذه الانتصارات التي يتحقق بها ميلاد عالم جديد، لا استعمار فيه ولا استعباد، ولا استغلال، ولا طبقات، ولا جوع ولاجهل ولا بطالة ولا تخلف بل تقدم مطرد إلي غير حد.

في غمرة هذا كله، ترتفع في أنحاء من العالم أصوات متفزعة معولة

تسعي لتشويه هذه الانتصارات، والتهوين من قيمتها، وإشاعة ضباب من الذعر والتشكك والتشاؤم حول الجهود المبذولة لمواصلة هذه الانتصارات، والتطلع في ثقة واستبشار إلى عالم الغد السعيد.

وهي أصوات ليست غريبة أو جديدة علي مواكب البشرية المجاهدة، فطالما سمعتها عند منعطف كل جديد، وفي كل مرحلة من مراحل إنطلاقها وتطورها ولكنها واصلت دائما طريقها دون توقف.

منذ بداية الثورة الصناعية، والنهضة العلمية الحديثة وخلال القرن الثامن عشر والتاسع عشر، ومنذ بداية قرننا هذا حتي اليوم، وهذه الأصوات المعولة ترتفع بالتحذيرات، تتمثل تارة في دعاوي الأدباء الرومانطيقيين، وتارة أخري في فلسفات المثاليين، وتارة ثالثة في نبؤات الأدباء والمفكرين والمنذرين بوشك وقوع الكارثة من أمثال شبنجلر وهكسلي وأورويل وعشرات غيرهم في قرننا هذا.

بعضهم اكتفي بالدعوة إلي أن نهجر مدننا الصاخبة، وحضارتنا الصناعية الجديدة، ونعود إلي القرية الهادئة النائمة، أو غاباتنا الدافئة العريانة وبعضهم رأي في انتصار الصناعة الآلية، هزيمة لإنسانية الإنسان، فدعا إلي تحطيم الآلة وتخليص الإنسانية من شرورها.

ولعل مسرحية «رحلة إلى الغد» لتوفيق الحكيم هي أول محاولة - فيما أعرف - تتـــأثر خطي هذه الدعوة الأخيرة، وتعبر عنها في أدبنا العربي المعاصر.

وما أحب أن أقوم بمقارنات سطحية بين مسرحية توفيق الحكيم وغيرهامن الكتب والروايات التي حملت الدعوة نفسها، كما يفعل بعض نقادنا اليوم لاسارع فأتهم «الحكيم» بالاقتباس أو السرقة، فما هكذا تدرس الظواهر الأدبية المتشابهة، وما هكذا يدرس عمل أديب بمعزل عن مذهبه الفكري الذي يتمثل في كل ما كتب. والواقع أن «رحلة إلى الغد» لتوفيق الحكيم، رغم ما يقوم من مشابهات في الفكرة والدعوة بينها وبين إنتاج بعض أدباء أوربيين وأمريكيين، فإنها تعد في الحقيقة امتدادا أدبيا وفكريا

لأعمال توفيق الحكيم السابقة، سواء في مسرحياته أو في كتابه النظري «التعادلية». إنها محاولة جديدة من جانبه لتأكيد فلسفته في الإنسان، مستعينا بما وصل إليه العقل البشري علي أيامنا هذه من اكتشافات علمية.

وتوفيق الحكيم يحقق بهذا ما سبق أن عناه في كتابه «التعادلية» بقوله «لن يصل الأديب أو الفنان إلي تحديد موقف الإنسان في زمانه وعالمه ومجتمعه وعصره، إذا انقطعت صلة الأدب أو الفن بالعلوم والأفكار المحيطة به». علي أن المسألة عند توفيق الحكيم ليست مجرد صلة بالعلوم والأفكار فمهمة الأديب أو الفنان كما يقول بحق : «ليست مجرد تصوير هذه العلوم أو تجسيد هذه الأفكار، بل أن واجبه اعتبار هذه العلوم والأفكار مادة غذائية تنفعه في بناء الإنسان من جديد بناء حرا ينبع وحيه من صميم موهبته الخاصة في الخلق والملاحظة والمحاكاة».

معني هذا بغير شك أن الأديب أو الفنان يختار من نتائج العلوم ما يصلح مادة للتعبير عن فلسفته الخاصة. ولهذا فمن واجبنا أن نؤكد نحن هنا أنه قد يتخذ الأديب أو الفنان من حقائق العلم مادة غذائية لأدبه أو فنه ويبقي أدبه أو فنه مع ذلك – في جوهره – معاديا للفكر العلمي، معاديا للنظرة العلمية للأشياء.

ولهذا فالقضية ليست أن يستفيد الأديب أو الفنان في أدبه من الوقائع العلمية، أم لا يستفيد ، بل القضية في رأيي هي علي أي وجه يستفيد بهذه الوقائع وما هي الدلالة الاجتماعية لهذه الاستفادة.

إن توفيق الحكيم يستفيد بما يبهره اليوم من نتائج العلم الحديث، وخاصة الصواريخ. علي أنه لا يؤكد بها إيمانه بالتنظيم العلمي للمجتمع، أو بالنظرة العلمية إلي الحياة، ولا يستبشر بعالم الغد، وإنما يستفيد من هذه النتائج ليؤكد بها معانيه وقيمه السابقة التي طالما نثرها في مسرحياته وكتبه، فيعيد بناءها في إطار جديد من العناصر والعلاقات.

ولهذا نجد أن جوهر الصراع الذهني في هذه المسرحية هو جوهر المأساة البشرية كما يعرضها في أغلب مسرحياته، ويلخصها في كتبه النظرية.

إن جوهر هذه المأساة هو اختلال التعادل وانعدام التوازن بين قوتين هما العلم والإيمان، أو العقل والقلب، أو الفكر والعاطفة.، إن طغيان أحداهما علي الأخري يعني كارثة بشرية. علي أننا نتبين في فلسفة الحكيم أن هذه الكارثة تتمثل أساسا في طغيان العقل والعلم، أكثر مما تتمثل في طغيان الإيمان والقلب.

إن أزمة إنسان اليوم أو مأساة العصر الحديث علي حد تعبيره، تبرز في هذه المحاولة. لقد «وقف تطور الإيمان القلبي... واستمر التفكير العقلي يتطور وحده في قفزات باهرات، جعل العصر الحديث، ينسي النموذج الأصلي وهو الكائن الأرقي، أو فكرة الله، ولا يري غير العقل المنتصر بمفرده» «التعادلية ص٤٧»، ويري توفيق الحكيم أن هذا الاختلال في التعادل بين تطور الفكر وتطور الإيمان، قد عرقل سير الإنسان في طريق الرقي الكامل. (٤٨).

و«رحلة إلى الغد» في الحقيقة ليست إلا رحلة إلى حاضرنا ورحلة يواجهنا فيها توفيق الحكيم بمأساة عصرنا - كما يراها هو - في صورة متضخمة. لقد استخدم رحلته إلى الغد سبيلا لتضخيم المأساة وتكبير أبعادها حتي يثير فينا الفزع و«التأمل»، ويحذرنا مما يمكن أن ينتهي إليه عالمنا الراهن، لو واصل تطوره علي النحو ذاته.

«ورحلة إلي الغد» تدور أساسا حول موقفين، «موقف إلي جوار العقل والعلم، وموقف إلى جوار الإيمان والقلب». وإلي هذين الموقفين تنتسب شخصيتان رئيسيتان في المسرحية.

أولاهما يطلق عليها «الحكيم» اسم السجين الأول وهو طبيب، ولعل لمهنته رمزا في المسرحية. فهو عاطفي، ذو مشاعر إنسانية متدفقة، يحب الفنون والآداب. وفي حياته حب كبير بلغ به حد الجريمة، «جريمة القتل»، ولكنه لم يقتل لمال، ولمنصب، وإنما قتل من أجل الحب. أراد أن ينقذ امرأة يحبها من زوج تكرهه فقتله ثم تزوجها، فتبين له أنها خدعته وأنها إنما اتخذته جسرا لتنفيذ أغراضها. وسرعان ما تخلصت منه هو

كذلك.. لتتزوج بآخر. وها هو ذا الآن سجين ينتظر تنفيذ حكم الإعدام فيه صباح الغد. ولكنه بدلا من أن يعدم، يحمل في صاروخ عبر الفضاء، مع زميل له هو السجين الثاني. لقد اختارت له الدولة هذه المهمة بدلا من الإعدام علي أن يعفيا من الإعدام لو عادا إلى الأرض سالمين. ولعل توفيق الحكيم أراد أن يطبق هنا الحل الذي دعا إليه في «التعادلية»، وهو مقابلة الشر بعمل نافع للمجتمع، فبدلا من قتل المجرم مثلا، نكلفه بعمل منتج مثمر يعوض به عن شره. علي أن المهم هنا أن نذكر أن هذا السجين الأول قد أكد لنا ملامحه السابقة جميعا من خلال الرحلة في الفضاء حتي وصل بهما الصاروخ إلي كوكب معدني، كما أن هذه الملامح ذاتها تتأكد كذلك عندما عاد بهما الصاروخ مرة ثانية إلي الأرض بعد ثلاثمائة عام. إن الصاروخ ما يكاد يحمله خارج الجاذبية الأرضية حتي يهتف باسم زوجته، رغم خيانتها له. وهو في الصاروخ رجل مازال يحتفظ في داخله بكل طبيعته الأخلاقية. وما يكاد يعود إلى الأرض ثانية حتي نراه متمسكا بعواطفه وإيمانه، مدافعا متشددا عنهما، مضحيا من أجلها، مما يفضي به من جديد إلي السجن والعزلة عن المجتمع.

أما الشخصية الثانية فهو السجين الثاني وهو مهندس. وفي هذه المهنة كذلك رمز لغلبة طابع العقل العلمي علي شخصيته. ولقد قضي طفولته في مقهي لعمه كان يأوي إليه المهربون واللصوص، وهو قاتل أيضا. ولكنه لم يقتل بدافع الحب وإنما بدافع المال، ولإنجاز مشروعاته الهندسية الضخمة. تزوج أربع زوجات وقتلهن جميعا ليرثهن. وهو رجل عملي، وكان في طفولته يهوى إصلاح أجهزة الراديو الفاسدة، ويطلق عليه السجين الأول اسم «المخرطة الكهربائية».

والسجينان كما نري يمثلان طرفي التناقض بين العاطفة والقلب والإيمان من ناحية، والعقل من ناحية أخري. وتوفيق الحكيم يطلقهما معا في صاروخ عبر الفضاء، ثم يسقطهما معا إلي الأرض أو إلي عالم الغد بعد ثلاثمائة عام ليختبر في كل مرحلة من هذه المراحل فلسفة كل منهما في مواجهة الأحداث والمواقف الجديدة.

أما مرحلة الصاروخ فكانت مجالا في البداية للتعارف بينهما ثم كانت مسرحا لمناقشة نقطة أولي في فلسفة المسرحية هي «الحقيقة الأخلافية والعاطفية» . فالسجين الأول لا يذكر شيئا في رحلة الفراغ والضياع إلا اسم زوجته، والسجين الثاني لا يحتمل الحياة في الصاروخ في ظل احتقار. وفي اللحظة التي يكاد الصاروخ أن يصطدم بجسم سماوي، ويتهيأ السجينان للموت، يهتف السجين الثاني بالسجين الأول «إنك تحتقرني.. سامحني هل صفحت» .

ويلخص توفيق الحكيم هذا الموقف كله علي لسان السجين الأول بقوله «ما زلنا وسط الفراغ الكوني نتأثر بالكلمة المهينة، ونخشي الحقيقة الشائنة ونحاول أن لا يصغر أحدنا في عين أخيه (ص٧٥) .

وهو معني من أجمل معاني المسرحية. علي أن الغريب في الأمر، أو الطبيعي بالنسبة لفلسفة المسرحية علي وجه أصح، أن يكون السجين الثاني موضع احتقار السجين الأول لأنه قتل زوجاته الأربع لتحقيق أهدافه الهندسية ولا يكون السجين الأول موضع احتقار أصلا. رغم أنه قاتل أيضا وإن يكن دافعه هو الحب. كأنما توفيق الحكيم أراد أن يميز القتل بدافع الحب، وأن يجعله فوق الاحتقار، فهذا قتل عاطفي، ينبوعه القلب، أما الآخر فقتل عقلي دوافعه علمية خالصة. وهذا المعني يؤكد الفلسفة العامة لتوفيق الحكيم.

وفي هذه المرحلة من المسرحية يؤكد توفيق الحكيم معني آخر. هو نسبية القانون العلمي. ويرمز إلى هذا بانعدام الجاذبية، عندما يفكر أحد السجينين في إلقاء نفسه من الصاروخ. وهكذا يقيم توفيق الحكيم تقابلا رمزيا بين بقاء الحقيقة الأخلاقية والعاطفية وثباتها وإطلاقيتها. وبين تغير القوانين العلمية ونسبيتها.

وهذا معني آخر من المعاني الأساسية للفلسفة العامة لتوفيق الحكيم.

فإذا ما انتقلنا بعد ذلك إلي الكوكب المعدني الذي سقط فوق أرضه الصاروخ، لتبينا أنه في الحقيقة إرهاص وتمهيد لعالم الغد كما سيصوره

الفصل الأخير من المسرحية. أنه كوكب معدني بغير خلية حية، لا شجر ولا ماء، ولا هواء، كل شيء فيها متجانس، حركة الرئة والقلب تتوقف فى صدر السجينين، ومع ذلك يعيشان، يعيشان حياة ليس فيها جوع ولا مرض، ولا موت، ولا حس بحر ولا ببرد. حياة ليس فيها احتياج، ولهذا فليس فيها عمل ولا توقع، ولا حرية. ولا حاضر فيها ولا مستقبل. لقد استحال السجينان إلى مخلوقين يعيشان بالكهرباء، وفقدا بهذا إنسانيتهما. إلا أن الخيط الوحيد الذي بقي لهما من هذه الإنسانية هو الماضي. ولهذا يأخذ السجين الأول في استعادة صور من ماضيه ويصوغها تليفزيونيا بدماغه. أما السجين الثاني فيعجز حتي عن هذا، لأنه بلا ماض، وسرعان ما يسأم السجينان هذه اللعبة، لعبة استعادة الماضي، ويفكران في الانتحار تخلصا من سأم هذه الأبدية وجمودها.

ثم يشرق عليهما الأمل من جديد، متمثلا في الصاروخ.. إنه رابض علي أرض الكوكب بلا حراك.

لو استطاعا أن يصلحا الصاروخ ويعودا به إلي الأرض ؟ لماذا لا يحاولان؟ وهكذا تدفعهم «الحاجة» إلي «العمل» إلي «المحاولة».. وبهذا يستعيدان إنسانيتهما من جديد.

لقدكان هذا الكوكب المعدني رمزا لما يمكن أن تكون عليه الحياة من جمود لو أشبعت الحاجات إلي حد الكمال، واستحال التغيير، وتلاشت إمكانية العمل وتوقف القلب، وانعدم الحب، وفقد الإنسان بهذا إنسانيته، ولم يبق له من مخرج إلا الماضي أواللعب أو الانتحار.

ولو لم تنبثق فكرة إصلاح الصاروخ لكان هذا هو المصير الأبدي للسجينين.

والكوكب المعدني ليس علي وجه الدقة عالم الغد عند توفيق الحكيم، بل لعله أن يكون عالم ما بعد الغد. ولكنه كان – كما ذكرت – تمهيدا نقديا لكثير من القضايا التي ستثار في عالم الغد في الفصل الأخير.

فإذا عدنا معهما بالصاروخ إلى الأرض، وجدنا فاصلا زمنيا يبلغ

ثلاثمائة عام يفصلهما عن الأرض التي انطلقا منها في البداية تماما كأهل الكهف. وإن اختلف بهما المصير في عالم الغد.

فعالم الغد عالم انتهى فيه عهد الجوع، وانتفت الحاجة. وطالت الأعمار وبلغت الإنسانية حد الإشباع لكل احتياجاتها، وفرة هائلة في الإنتاج..

الرجل الآلي يفعل كل شيء ... القهوة والشاي والحساء تجري في الأنابيب بغير مقابل لكل البشر، ولكن ماذا يفعل الناس ؟ لا شيء .. لا حاجة تدفعهم إلي عمل إلا الملالة .. بل إنهم فقدوا أيضا عادة العمل ولم يعد أمامهم إلا اللهو والعبث أو الانتحار. لقد أصبحت العلاقات الجنسية تنظم لتحسين النسل وتحديده، وانتفي – أو كاد – الحب العاطفي، أما الناس فإنهم كالآلات الخربة الصدئة، تتحرك بغير اتجاه، بغير هدف في الشوارع ؟ ونسبة الانتحاريينهم في ازدياد مطرد.

هذا هو عالم الغد كما صوره توفيق الحكيم .. إشباع للاحتياجات المادية وفقر مدقع لكل ما هو وجداني روحي ، ولهو وملالة .. ولا عمل .

ولهذا كان من الطبيعي أن يختلف السجينان في هذا العالم ، فى موقفهما منه، واستجابتهما له . السجين الأول يعجب بحسناء سمراء ، عضو في حزب الماضي ، ويلتقي معها فكريا وعاطفيا حول أهداف هذا الحزب ، التي تتلخص في الدعوة إلي الحب والإيمان وتحطيم الآلة، والعودة إلي العمل اليدوى ما دام في هذا سعادة للناس . وسمرة هذه الحسناء هي رمز لظلال الماضي أو هي لو شئنا التفسير الحرفي في ضوء الفلسفة العامة لتوفيق الحكيم فهى رمز للشرق[1] الذي دافع عن قيمه الروحية والغيبية بحرارة في «عصفور من الشرق» . وإن يكن المضمون الروحي والغيبي لهذا الرمز – في الحقيقة – لا ينطبق علي جوانب من حياة الشرق وحده، وإنما ينطبق كذلك علي فلسفات كثيرة معاصرة في الغرب نفسه، ولهذا فالتفرقة بين الغرب والشرق علي هذا النحو تفرقة سطحية قاصرة.

أما السجين الثاني المهندس فيجد في عالم الغد تجسيداً لأحلامه.

ويعجب بحسناء شقراء ، عضو في حزب المستقبل . ولعل توفيق الحكيم يرمز بلون شعرها إلي حزب التقدم، أو لعله - وهو الأرجح بحسب فلسفة هذه المسرحية وبحسب الفلسفة العامة لتوفيق الحكيم - يرمز إلي الغرب، بماديته الآلية وفرديته المتسلطة، كما يتصوره توفيق الحكيم . وهذا التصوير بغير شك تصوير تجريدي كذلك لما يسميه توفيق الحكيم بالغرب، لأنه لا يبصر بقوانينه الموضوعية ونظمه الاجتماعية السائدة، وطبيعتها المتخلفة، ولا يكشف العلاقة بين الفهم الآلي للعلم، وبين هذه النظم الاجتماعية المتخلفة. ولهذا فإن ما يرمز إليه توفيق الحكيم بالغرب، ليس هو مطلق الغرب، بل هو الغرب الاحتكاري .

علي أن المهم أن نذكر هنا أن السجين الثاني يلتقي كذلك فكريا وعاطفيا مع هذه الحسناء الشقراء، ومع أهداف حزبها، هذه الأهداف التي لا تخرج عن مجرد الدعوة إلى مواصلة التقدم الآلي. وحزبها هو الحزب الذي يسيطر علي جهاز الدولة في المسرحية. أما الحزب الآخر، حزب الماضي، فقد فاز في الحكم منذ سنوات، ولكنه لم يستطع أن يحقق شيئا من برنامجه، واكتفي ببعض المشروعات في مجال الأدب والفنون الجميلة.

وينتهي الأمر في المسرحية بالسجين الأول إلي العزلة الاجتماعية في مدينة السكون، راضيا أن يأخذ مكان السمراء في هذه المدينة، عندما حكم عليها بالعزلة فيها لاتهامها بالثورة. وهكذا يدخل السجين الأول السجن مرة أخري كما يقول له صديقه السجين الثاني - من أجل امرأة. إنه يدخله في الحقيقة من أجل حبه، وإيمانه وبسبب تمرده علي عالم الغد، عالم العقل والعلم. ويكاد يردد ما رددته بريسكا في أهل الكهف علي لسان ميشيلينا : «إن هذا الزمان.. لم يعد فيه صفاء في النفوس، ولا عمق في القلوب، ولا وداعة سماوية» .

***

والمسرحية كما نري تجسيد لجوهر فلسفة توفيق الحكيم في أزمة العصر الحديث. إنها الاختلاف في التوازن بين العقل والقلب، بين العلم

والإيمان وتوفيق الحكيم في الحقيقة لا يدلنا علي خطة لتحقيق هذا التوازن بشكل إيجابي، وإنما يكتفي بأن يسفه معجزات العقل والعلم، ويبشر بالخلاص بالإيمان والقلب، فيخل هو نفسه بالتوازن الذى يريده.

والحقيقة أن المشكلة ليست مشكلة توازن، أو تعادل، فليس العقل منطقة مستقلة من حياة الإنسان، وليس للقلب منطقة أخري مستقلة، وليس العقل –كما يقال – قمة فكرية باردة، وليس القلب صندوقا من العواطف العفوية غير الواعية.

إن العاطفة تغذي العقل، كما يشذب العقل العاطفة. إنهما وظيفتان متكاملتان في حياة الإنسان وفي حياة المجتمع. والتصور العلمي للفرد وللمجتمع علي السواء لا يلغي حساسية الإنسان ولا يطفيء عاطفته، ولا ينفي ثقافته الوجدانية العميقة، بل ينميها ويطورها.

والمشكلة في الحقيقة ليست تناقضا أصيلا بين العقل والقلب، بين العلم والفنون والآداب مثلا، وإنما هو تناقض مفتعل، هو ثمرة أوضاع اقتصادية واجتماعية متخلفة.

فالعلم قد يفهم أحيانا فهما آليا ميكانيكيا خالصا، فهو ليس إلا التروس والعجلات وأنابيب الاختبار، والمشارط القاطعة، ولهذا يقف به هذا الفهم فى مواجهة كل مظهر إنساني للبساطة أو الجمال أو الأخلاق أو القيم الروحية.

والواقع أنه فهم عتيق للعلم، مايزال يرثه بعض الأدباء والمفكرين من القرن الثامن عشر، وتغذيه حتي اليوم بقايا أوضاعنا الاقتصادية والاجتماعية المتخلفة.

والتطور العلمي في الحقيقة ما لم يوضع بالفعل لمصلحة البشر المنتجين جميعا، لا لمصلحة حفنة ضئيلة طفيلية منهم، وما لم يستهدف ترقية الحياة وتنميتها، لا استنزاف المكاسب والأرباح، فإنه يصبح بالفعل نقيضا للعاطفة والقلب، نقيضا للقيم الوجدانية للإنسان.

أما عندما يصبح العلم وثمراته ملكا للناس جميعا، فلن يبرز هذا التناقض بين العلم ووجدان الإنسان، بل سيوظف هذا العلم لإشباع هذا الوجدان واستنبات أفضل ما فيه، وإطلاق الطاقات الأخلاقية والعاطفية الكامنة فيه.

وتوفيق الحكيم شأنه في هذا شأن طائفة من الأدباء والفنانين والمفكرين يستخلصون أحكامهم وقيمهم ويعممونها من واقع زائل، هو واقع المجتمعات الأوربية والأمركية المتخلفة التي يسيطر علي مصائرها الاستعمار والاحتكار.

علي حين أن التصور العلمي في البلدان الاشتراكية - مثلا - قد صاحبه تطور بذلك في الثقافة، وتطور في المستوي الأخلاقي والوجداني للإنسان وزال بهذا التناقض المفتعل بين الفكر العلمي والقيم الوجدانية.

إن القبلة الآلية الباردة الخالية من العواطف التي تدعو الحسناء الشقراء صاحبها السجين الثاني - في هذه المسرحية - إلي ممارستها معها، ليست نتيجة سيادة الآلة في المجتمع، بل هي في الحقيقة انعكاس لوضع اجتماعي متخلف، أهدرت فيه قيمة العواطف، وخلقت فيه فئة من العاهرات، وشاعت قيم الاستغلال، واضمحلت الثقافة الإنسانية، والمسؤلية في هذا لا تقع علي الآلة والتقدم العلمي، وإنما تقع علي النظام الاجتماعي نفسه.

وتنقلنا هذه المشكلة إلي مشكلة أخري هي التناقض الموهوم كذلك بين الانسان والآلة. فاستخدام الآلة وانتشارها يعني إهدار إنسانية الإنسان. وهذا وهم كبير. فالآلة في الحقيقة ليست إلا امتدادا فسيولوجيا واجتماعيا لقدرات الإنسان نفسه، إنها امتداد لجهازه العصبي، وهي ثمرة لعمله ووعيه الاجتماعيين، وهي وسيلته للسيطرة علي واقعه الاجتماعي والطبيعي وسبيله لتطوير هذا الواقع وفتح آفاق عريضة أمامه للتقدم والازدهار، ولهذا فهي سلاحه من أجل الحرية الحقيقة.

والإنسان هو صانع هذه الآلة، صنعها خلال عمله الاجتماعي الطويل،فهي جزء من تاريخه، جزء من تطوره، بل معني من معاني هذا

التطور.

واستخدام الآلة في الحياة الاجتماعية لا يعني أن تصبح عواطفنا ومشاعرنا كذلك آلية، قبلتنا آلية، ومحبتنا آلية. فالآلة في الحقيقة لا تستعبد الإنسان بل تحرره كما ذكرنا، تخلصه من الحاجة المادية، وتتيح له الوفرة في الإنتاج واليسر في العمل، وتحرره من الضرورات التافهة، والأعمال الرتيبة، ليتفرغ لأعمال أجل وأعظم، ليتفرغ للخلق والمتعة والثقافة.

ولكن الآلة لا يمكن أن تكون اداة تحرر حقيقي ما لم تكن ملكا للناس جميعا لا لحفنة ضئيلة طفيلية منهم. لهذا فإن الملكية الفردية لوسائل الإنتاج هي التي تجعل من الآلات غريما للإنسان، عدوا ونقيضا لإنسانيته، ولقيمه الوجدانية. ولا شك أن الملكية الاجتماعية لهذه الآلات هي السبيل الحق لتحرر الإنسان من الاستغلال والحاجة والشقاء والملالة والتخلف المادي والثقافي علي السواء . إن التنافس الذي يبرزه توفيق الحكيم وغيره من الأدباء والفنانين والمفكرين بين الآلة والإنسان هو تناقض كذلك غير أصيل، وغير جوهري وهو تناقض مؤقت مستمد من طبيعة المجتمعات المتخلفة التي لم يتحرر فيها الإنسان بعد من عبودية العمل المأجور بين نظام الربح والاستغلال الرأسمالي .

إن الآلة لن تطرد الإنسان من عمله، كما يتصور توفيق الحكيم، بل الذي يطرده هو المحتكر لهذه الآلة. الحريص علي أن يستنزف من قوة عمله ومن هذه الآلة أقصي حد ممكن من الربح. إن الآلة لا تصنع البطالة، وإنما الذي يصنع البطالة نظام اقتصادي يستغل الآلة، ويستغل الإنسان لمصالحه الخاصة. وعندما تصبح الآلة ملكا للمنتجين أنفسهم لن تقوم بطالة، بل سيتحقق أرقي مستوي لتقسيم العمل بينهم، سيتفرغ العامل المنتج – كما ذكرت – للثقافة والمتعة الرفيعة.

ولهذا فلا سبيل إلى القول مع توفيق الحكيم بأن الإنسانية باستخدامها للآلة ستصل يوما إلي درجة إشباع كامل تستغني فيها عن العمل، وتسود حياتها البطالة والملالة والرغبة في الانتحار. ذلك لأن إشباع الحاجات

الضرورية الأساسية للإنسان لا يقضي علي إمكانية العمل، بل يتيح له آفاقا جديدة أكثر تطورا وأكثر إبداعا. والحاجات البشرية لا تتوقف أبدا، ولا تنقطع، بل تتطور بتطور أوضاع الإنسان، والإنسان الذي يسيطر علي الآلة لمصلحة الناس أجمعين، هو الذي يحسن باسمهم تنظيم العمل النافع لهم جميعا. وسيكون بغير شك عملا خلاقا حرا ... لا عملا مفروضا، يقوم علي السخرة والاستغلال والعبودية.

والمؤسف حقا، أن ترتفع أصوات كتاب معاصرين في أجزاء من عالمنا هذا التي تسود فيها الفاقة، وسوء التغذية، والبطالة والجهل والتخلف المهين ليهتفوا بنا حذار من عالم الغد، إنه عالم تتوفر فيه كل ضروريات الحياة، من غذاء ومسكن وراحة، ولكنه عالم لا عمل فيه، بل ملالة قاتلة، وشحوب نفس وانتحار. ثم لا تلبث هذه الأصوات أن تسعي لتشويه القيمة التحريرية الثورية للآلة باسم السعادة وباسم العمل، بل تدعو إلي تحطيمها والعودة من جديد إلي العمل اليدوي، الحرفي .

والواقع أن هذه المسرحية ومثيلاتها من التعابير الأدبية لطائفة من أدباء أوربا وأمريكا، هي تعبير عن فزعهم إزاء التقدم الإنساني، إنها باسم اصطناع التناقض بين التطور العلمي والتطور الوجداني، بين التقدم والسعادة توحي بأن العقل جمود، وأن العلم آلية، وأن التقدم شقاء، كما توحي بأن الإملاق والجوع والعبودية، هي مصدر للحب والسعادة.

إنها دعوة بعث الكراهية في التقدم الآلي، وفساد دلالته الإنسانية والوجدانية، إنها دعوة لفقدان الثقة في المستقبل، والرضي بالواقع رغم ما فيه من فقر وضيعة وتخلص، إنها محاولة لطمس طريق الثورة الاجتماعية.

علي أننا لا نستطيع أن ننكر أن توفيق الحكيم في مسرحيته هذه يثير قضية مهمة هي أن كل تقدم علمي ينبغي أن يكون مصحوبا بتقدم وجداني ، وهذا حق بغير شك،، ولكن التقدم العلمي للإنسان – كما ذكرنا من قبل – لا يناقض التقدم الوجداني للإنسان إلا في ظل أوضاع اجتماعية متخلفة، هي الأوضاع الاحتكارية، بل أن التقدم العلمي نفسه لا

يواصل طريقه الصاعد، ونموه المتصل لمصلحة الإنسانية في ظل هذه الأوضاع.

علي أن توفيق الحكيم لم يبرز ضرورة الموازنة بين التقدم العلمي والتقدم الوجداني للإنسان، ولم يع بالأساس الاجتماعي الذي يتيح لهما ذلك. ولهذا تناولهما تناولا تجديديا مطلقا، وأقام بينهما ثنائية وتناقضا حادا حاسماً، لا سبيل إلي إزالته إلابالقضاء علي أحداهما. ولهذا نقول أن تعادليته في الحقيقة هي تعادليه لصالح جانب واحد من طرفي التعادل وهو جانب القلب والإيمان، علي الرغم مما يوحي به توفيق الحكيم في مسرحيته وفي كتابه عن التعادلية ببقاء الطرفين معا في توازن وتعادل.

والحقيقة أن التعادلية لا تضع يدها علي التناقض الحقيقي بين ظواهر الحياة والوجود، ولهذا لا تكتشف سر الحرية والتطور فيهما.

إنها تقيم تناقضا بين أفكار مجردة، ولا تتبين واقع التجربة الإنسانية ولهذا لا يكون التناقض تناقضا موضوعيا، بل تناقضا ذاتيا في أغلب الأحيان، أو تناقضا غير جوهري ، أو مفتعلا. وبهذا تفضي هذه الفلسفة إلي دعوة تسمي تارة دعوة التوفيق والمهادنة، بين طرفي التناقض، دون حل موضوعي ، ودون ارتفاع إلي تناقض أعلي، وبالتالي دون حركة ودون تطور وهي تارة أخري دعوة إلي تغليب طرف من الطرفين علي الطرف الآخر وهو دائما طرف القلب والإيمان.

ففي مسرحيته هذه يضع حزب الماضي في تعادل وتوازن مع حزب المستقبل ولكن رغم أن حزب المستقبل هو الحزب الحاكم، وأن أغلبية السكان يصوتون له فإن تفاصيل المسرحية، توحي بأن الحق إلي جانب حزب الماضي، وتبشر بسلطاته في المستقبل.

والقضية في الحقيقة ليست قضية الدفاع عن القلب والوجدان الإنساني في مواجهة العقل والعلم والآلية، وليست كذلك قضية الدفاع عن العقل والعلم والآلية في مواجهة القلب والوجدان، وليست في تغليب أحد الطرفين علي الآخر، وليست كذلك في الدعوة المجردة المطلقة إلي التعادل

والتوازن بينهما دون إدراك لحقيقتها الموضوعية ودلالاتها الاجتماعية. فالواقع أن إدراك المعني الحقيقي للعلم لا يفضي بنا أبداً إلي الآلية المطلقة، لأن العلم علي الرغم من موضوعيته، أي علي الرغم من أن قوانينه تعكس واقعا موضوعيا مستقلا عن عقل الإنسان،، فإن العلم – كما ذكرنا من قبل – هو ثمرة الجهود الإنسانية الاجتماعية، ثمرة لكفاح تاريخي طويل، تمتزج فيه مشاعر الإنسان وعواطفه، وعقله، وتضحياته الوجدانية، وتراثه الروحي ، واحتياجاته العملية، وملابساته الاجتماعية الخاصة. وفضلا عن هذا فإن استخدام العلم من الناحية التطبيقية يتوقف علي الملابسات الاجتماعية السائدة كما ذكرنا من قبل كذلك، فهو يستخدم في ظل النظام الاحتكاري لاستغلال الإنسان وإفقاده إنسانيته، واحتقار عواطفه ووجدانه وإفقاره ماديا وثقافيا بل وتدمير حياته وحضارته كذلك. وهو يستخدم في ظل النظام الاشتراكي الحق لتنمية قوي الإنسان المادية والثقافية، فيرفع من مستوي معيشته ويحرره من الحاجة والعبودية والاستغلال، ويطور ثقافته ويتيح لها الإبداع والإنطلاق إلي غير حد

إن العلاقة إذن بين الجانب الوجداني في الإنسان والجانب العقلي لا تفسر بهذه الدعوة المجردة إلي التعادل والتوازن، وإنما تفسر تفسيراً سليما لو أدركنا عمق العلاقة الجدلية بينهما، وأبصرنا بالدلالة الاجتماعية الموضوعية لكليهما ولم نكتف بالنظرة الذاتية الانفعالية، أو النظرة الجانبية التي تنظر بها التعادلية إليهما.

وبدون هذا التفسير الموضوعي، سيقف الفرد متشككا، قلقا أمام الطريق المفضي إلي الغد وإلي التقدم، وسيتراخي في المساهمة الفعالة في الجهود البشرية المبذولة من أجل بناء هذا الغد وتحقيق هذا التقدم. وسيلتصق بحاضره البغيض المتخلف يائسا، حائراً ، متشائماً.

وهذا ما تسعي إلي تحقيقه أمثال هذه الفلسفات. ولهذا تعد تعبيراً ايديولوجيا عن أكثر الجوانب تخلفا في المجتمع البشري المعاصر، أو بتعبير أدق، تعد فلسفات معادية للثورة الاجتماعية وللتقدم.

ولسنا نحب أن نطلق هذه الأحكام على أدب توفيق الحكيم كله، فالتوفيق الحكيم آثار تقدمية حقا في أدبنا العربي المعاصر، مثل رواية «عودة الروح» التي تعد تعبيراً ناضجاً عن ثورتنا الوطنية عام ١٩١٩، ومساهمة جادة في صياغة وجداننا الاجتماعي الجديد، ومثل رواية «يوميات نائب في الأرياف» التي نعدها تعبيراً تقدمياً عن فشل ثورة «الأيدي الناعمة» التي تعد تمجيداً للعمل كقيمة بشرية، ولسنا نستطيع أن نغض من قيمة ما في كتابه «التعادلية» نفسه من أفكار إيجابية كذلك، كتحديده أن الأدب تعبير فني وتفسير إنساني كذلك وإن لم يدرك توفيق الحكيم الدلالة الاجتماعية العميقة لهذا التفسير الإنساني للأدب، وكدعوته في هذا الكتاب للإنسان إلي العمل والمقاومة، وإن لم يحدد كذلك المضمون الاجتماعي للعمل والمقاومة. ونحن نعتز بدأب توفيق الحكيم على الإبداع، وباغنائه لأدبنا العربي بفن الحوار المسرحي ، الذي كان له فضل استحداثه في أدبنا، كما نعتز بمحاولته الطيبة في المزاوجة بين اللغة العربية واللهجات العامية وتطويعها وإيجاد لغة مسرحية موحدة منهما في مسرحيته «الصفقة».

إلا أننا لا نستطيع أن نوافقه على هذا الاتجاه الذي يغلب على مسرحياته الذهنية عامة، وهذه المسرحية بوجه خاص، والتي لا توحى بمجرد النقد للاتجاه الآلي في العلم ، ولا تحرص فحسب على الاحتفال بالجوانب الوجدانية والروحية في الإنسان، بل تكاد أن تكون – في محصلتها العامة – اتهاماً للعلم بالآلية وتشكيكا في العقل، وتهوينا من شأنه، وتغليبا للجانب الروحي الغيبي على الجانب العقلي في الإنسان، وتجاهلاً للقوانين الموضوعية لواقع الخبرة الإنسانية، وطمسا لمعنى الثورة الاجتماعية.

إن توفيق الحكيم ما زال يعيش على الفلسفة التي كونها لنفسه منذ أن سافر إلي فرنسا فى مطلع هذا القرن، فلقد اصطدم عند سفره إلي هناك بمجتمع أوربى غريب عن وجدانه ، مجتمع يضيع فى غمرة نظامه الاجتماعي المعنى الروحي للإنسان، ويسوده الاستغلال والتنافس وفلسفة البطش والاستعلاء الفردي والآلية. وأعتقد توفيق الحكيم أن هذا هو المجتمع الجديد الذي يبشر به العلم الحديث. ولم يتبين توفيق الحكيم ما يضطرم

في جوف هذا المجتمع من صراع ومتناقضات. ولم يبصر فيه من قوي اجتماعية صاعدة، لا تري في العلم نقيضا للقلب، ولا في التقدم الآلي نقيضا للقيم الثقافية والأخلاقية للإنسان، ولا في المجتمع طمسا للقوي الخلاقة في الفرد، ولا في الفرد استعلاء خارقا فوق قوانين الجماعة وتقاليدها.

ولهذا لم يحسن توفيق الحكيم التعبير عن حقائق العصر، ولم يحسن رؤية وقائع حياتنا الثورية الجديدة، ولم يتقن التطلع إلي عالم الغد المجيد.

وهناك قضيتان أخيرتان في هذه المسرحية أحب أن أعرض لهما باختصار : القضية الأولى هي قضية الحرية. ففي الكوكب المعدني الذي هبط إليه السجينان طرحت هذه القضية علي النحو التالي : ليست الحرية أن نتحرر من الحاجات والمطالب، بل الحرية أن نحتاج ونعمل، ونحدث شيئا، ونتنج شيئا هي أن نصنع حاضراً ومستقبلا. وهى أن نؤثر في الغير وفي الحياة التي حولنا الحرية هي الإنسانية، الإنسانية هي النقص ولكنها الحرية.

وقد يصلح هذا المفهوم للحرية في الكوكب المعدني حيث استحال فيه السجينان إلي آلتين كهربيتين، وفقداً إنسانيتهما، وفقدا احتياجهما، وفقدا إمكانية العمل، ففقدا التوقع والانتظار والخلق.

إنه ليس مفهوما للحرية في الحقيقة بقدر ما هو مفهوم لمجرد الوجود الإنساني وسط عالم غير إنساني، غير اجتماعي ، لا عمل فيه ولا حركة ولا تطور بل جمود وأبدية مطلقة. ولهذا فهو مفهوم غير اجتماعي للحرية. وهو مفهوم مرادف للإنسانية والحركة والتغير عامة. اما الحرية الاجتماعية، حرية الإنسان في مجتمع بشري، وفي مواجهة طبيعة عادية، لا كهذه الطبيعة الكهربائية الخالصة، التي تسيطر علي كل شئ حتي علي إنسانيتنا، فهي بالفعل التحرر من الحاجة، من الضرورة، لا تحررا سلبيا بل تحررا إيجابيا، يتحقق بالسيطرة الانسانية الاجتماعية علي هذه الحاجة وهذه الضرورة. فحرية الإنسان هي وعيه بالضرورة الاجتماعية والطبيعية وسيطرته

عليهما. وعلي هذا فالحرية بالفعل تقتضي العمل كما يقول توفيق الحكيم، ولكن ما مضمون هذا العمل ؟ تقتضي أن نحدث شيئا وننتج شيئا، ولكن ما مضمون هذا الذي نحدثه، وما قوانين هذا الإنتاج وطبيعته كذلك ؟ تقتضي أن نصنع حاضرا ومستقبلا ولكن لمن هذا الحاضر وهذا المستقبل ؟ وما مضمون هذا الحاضر وهذا المستقبل؟ تقتضي أن نؤثر في الغير وفي الحياة التي حولنا ولكن ... في أى اتجاه ولمصلحة من، وبأي مضمون ؟

العبد في العهد العبودي كان يعمل ويحدث شيئا وينتج شيئا ويصنع حاضرا ومستقبلا ويؤثر في الغير والحياة، ولكن لمصلحة مالكه. والتابع في العصر الإقطاعي كان يعمل مثله لمصلحة الإقطاعي . والعامل في المجتمع الرأسمالى الذي يجد عملا، لا يتحرر بمجرد أنه وجد عملا . ولا يتحرر لأنه يصنع حاضراً لمجتمع رأسمالي ، ويؤثر في الحياة بإنتاجه . وإنما تتحقق الحرية للإنسان بالتحرر من العبودية والتبعية والعمل المأجور، تتحقق بالوعي بقوانين الواقع الاجتماعي والسيطرة عليها لمصلحة التقدم الاجتماعي ، لمصلحه البشر أجمعين. الحرية إذن ليست مجرد عمل . والعمل، أي عمل، لا يعني تحرراً ولكي ندرك المعني الحقيقي للحرية ، ويتحقق المعنى التحرري للعمل ينبغي أن نتبين أساسا المضمون الاجتماعي للحرية والعمل علي السواء ولهذا كان مفهوم الحرية ومفهوم العمل عند توفيق الحكيم في هذه المسرحية مفهوماً مجرداً وليس له مضمون اجتماعي محدد.

وقد يقال أن هذا يرجع إلي أن قضية الحرية في المسرحية قد نوقشت في الكوكب المعدني ، إلا أن القضايا التى نوقشت في الكوكب المعدني – كما ذكرت من قبل – كانت تمهيدا نقديا لقضايا عالم الغد نفسه.

أما القضية الثانية فهى الصورة التي تنبأ بها توفيق الحكيم لاستتباب الأمن والسلام، وإقامة عالم الغد في هذه المسرحية . إن انقلابا خطيراً حدث في مصير البشرية، فقضي نهائيا علي فكرة الحرب. فبعد أن وقعت الحرب الذرية فعلا، توقفت بعد ساعة من تراشق بعض القنابل الذرية نتيجة

لثورة الشعوب. على أن هذا ليس الانقلاب العظيم الذي وطد السلام وقضي نهائيا علي فكرة الحرب.وأما هذا الانقلاب فهو استخراج الطعام بالطرق الكيميائية بفضل استخراج طاقة غير محدودة من الهيدروجين الموجود في ماء البحار والمحيطات. وبهذا الاكتشاف ألغي الجوع، وعم السلام. ولقد حاولت بعض الدول أن تحتكر اكتشاف الطعام الكيمياوي أول الأمر، ولكن سرعان ما عرفته كل الدول ، واستطاعت كل أم الأرض أن تنتج الطعام بغير تكاليف.

ومن حق توفيق الحكيم بغير شك أن يتنبأ بما يشاء من أحداث للمستقبل ولكن من حقنا كذلك أن نتبين المضمون الحقيقي وراء هذه التنبؤات. ولن أعرض لمسألة التراشق بالقنابل الذرية. فلا شك أن مجرد حدوثها لدقائق معدودات لا لساعة – كما تتنبأ هذه المسرحية – يعني كارثة بشرية عظمي والإنسانية اليوم تتجمع وتتآزر لوقف حدوث هذه الكارثة، وذلك بالدعوة إلي وقف التجارب النووية، وإتلاف القنابل، والحد من التسلح عامة، وتنمية التعايش السلمي بين النظامين الاشتراكي والرأسمالي .

علي أن القضية النظرية الجديرة بالنظر في تنبؤات توفيق الحكيم هي هذا الاختراع الكيماوي للطعام الذي يعتقد علي لسان شخصيات مسرحيته، إنه السبيل لإلغاء الجوع واستتباب السلام وبناء عالم الغد. إنه في الحقيقة أمل زائف وسراب خادع يشغل بال البشر عن إدراك الطريق الصحيح لإلغاء الجوع وتحقيق السلام، الذى هو طريق الثورة الاجتماعية، طريق القضاء علي الاستغلال وبناء المجتمعات الاشتراكية المتطورة.

فبدون هذا سيظل الجوع، وتظل البطالة، وتظل الحرب، جراحا دامية في جسم البشرية.

إن اكتشاف حبوب كيماوية لا يعنى إلغاء الجوع، ولن يمنع الحروب ما دامت المجتمعات البشرية ترزح تحت نظام يقوم علي الاستغلال والاحتكار. فالذي يشن الحروب العدوانية ليست هي الشعوب الجوعي

وإنما هي الفئات المتخمة والتي تزيدها التخمة وحشية وجشعا. وليس الجوع كما توحى تنبؤات توفيق الحكيم هو الدافع للحروب، وإنما هو نتيجة للحروب ونتيجة لهذا النظام الذي لا حياة له بغير المجاعات والحروب، وفضلا عن هذا فليست القضية قضية أن يسكت الإنسان الجائع صرخة الجوع في أحشائه بحبة من طعام كيماوي، بل هي قضية مستوي كريم للمعيشة يتكامل في المأكل والمشرب والمسكن والعمل الخلاق والثقافة والمتعة والحياة الأمنة والسالمة السعيدة. وما أعجز الحبة الكيماوية السحرية أن تتيح هذا كله للإنسان.

وما أجدرنا أن نقول كلمة أخيرة سريعة عن البناء الفني لهذه المسرحية فالواقع أن هذه المسرحية شأن أغلب مسرحيات توفيق الحكيم مسرحية ذهنية خالصة، فلكل شخصية رمزها الخاص الذي لا تخرج عن إطاره، ولكل كلمة وحادثة رمزها الخاص كذلك في البناء الفكري للمسرحية. وتكاد المسرحية تدور بين طرفي نقيضين تماما يعبران عن التناقض والازدواج الذي يؤمن بوجوده توفيق الحكيم ولا يجد حلا له، إلا ببقائه متوازنا متعادلا، أو بإلغاء الطرف الآخر إلغاء شبه مطلق كما رأينا من قبل

ولهذا فشخصيات المسرحية شخصيات فيها جمود وإطلاقية. فهي لا تنمو ولا تتطور، بل تتحرك حركة مادية وفكرية محسوبة ومرسومة.

بل لا نحس بحركة الأحداث نفسها، فهي كذلك محسوبة ومرسومة، لا حيوية فيها ولا تدفق.وهو لايقنعنا بالأحداث، بل بالحوار المجرد، والمنطق التحليلي وحده. ولهذا رأينا في تجربة الكوكب المعدني ، إنه لا يتيح لشخصياته فرصة لمعاناة هذه التجربة، بل يسارع إلي استخلاص نتائج التجربة منذ لحظاتها الأولى.

ولو أنه أتاح لهما فرصة أطول، وفتح ستار هذا الفصل بعد مرحلة زمنية أطول، لكان أكثر إقناعا، وكان أقرب إلي الصدق التعبيري ، ولما اكتفي بمجرد المنطق التحليلي وحده في تأكيد فلسفته.

وكذلك الشأن في التجربة الأخيرة فى عالم الغد. فأننا لا نكاد نحس

منها بأحداث هذا العالم وخبرته، إلا خلال كلمات الفتاتين السمراء والشقراء، دون أن يتاح للسجينين فرصة مخالطة هذا العالم الجديد بنفسيهما، ومعاناة تجربته واستخلاص ما يشاءان من فلسفة حية من هذه المعاناة. ولقد تسرعا بإصدار أحكامهما وتحديد موقفهما بصورة منطقية تحليلية خالصة، تنقصها الحيوية ويغلب عليها التجريد والتسرع والحسم الذهني.

ولهذا يسود المسرحية كلها كذلك طابع الدعوة المجردة، أو التلميحات الرمزية السريعة، وتخلو من النماذج الإنسانية الحية، وهذه ثمرة طبيعية لفلسفتها العامة.

إلا أن المسرحية، شأن كل مسرحيات توفيق الحكيم جميعاً، تكشف عن القدرة الفنية الفائقة التي يتمتع بها توفيق الحكيم في صياغة الحوار المسرحي المركز، وفي بلورة الأفكار وتحديدها دون ذيول؛ أو تفاصيل مخلة.

وبعد :

ما أحوج أدبنا العربي بحق أن يتصل بالفكر العلمي المعاصر، ولكن ما أجدره أن يستلهمه إستلهاماً صادراً عن إدراك القيمة الصحيحة عن وعي بواقع تجربتنا الإنسانية، وعن استجابة لاحتياجات ثورتنا الاجتماعية .

مجلة «الشهر»
يناير ١٩٥٩

شمس النهار

أخيرا حقق توفيق الحكيم لقاء خصبا سعيدا بين جالاتيا وبيجماليون ! ما ذهب بيجماليون إلي زيوس - كبير الآلهة - يطلب معجزة الحياة إلي «جالاتيا التمثال».

ومافزعت عين بيجماليون عندما أبصر «جالاتيا الحياة» تمسك في يدها مكنسة. وما أخذت جالاتيا بدورها تمل صحبة خالقها وتتهرب من هيكله.

وما عاد بيجماليون من جديد إلي زيوس يطلب معجزة التمثال «لجالاتيا الحياة» ، ثم ما ارتفعت يده أخيراً تحطم التمثال، فتفجر مأساة صراع حاد بين الفن والحياة.

لا.. هذه قصة قديمة..

لقد ارتفع الستار أخيرا عن لقاء خصب سعيد بين بيجماليون وجالاتيا. ولعل المكنسة أن تكون هذه المرة هي سر هذا اللقاء الخصب السعيد.

أجل، لقد كان العمل وتطهير النفس وصناعة الحياة للآخرين هي سر هذا اللقاء، علي أن جالاتيا هذه المرة كان لها اسم جديد. كان اسمها شمس النهار ولم تكن تمثالا صاغته عبقرية بيجماليون، أو ألهمته الحياة معجزة الآلهة، بل كانت ابنة السلطان نعمان.

ولكن ما علاقة شمس النهار هذه بجالاتيا ؟ لقد أبت شمس النهار أن يصنع لها والدها حياتها.. مصيرها، أبت أن تتزوج بغير من ترتضيه إرادتها الحرة وأختيارها الحر.

أما دائرة الاختيار فلا حد لاتساعها، لا تحتمل استثناء واحداً. بل تتسع لكل إنسان بلا تمييز. إنها تأبي كذلك أن تختار زوجها من وراء شباك.

إنها تريد أن تختار الرجل الذى سيصنع حياتها صنعا.. ولهذا تريد أن يكون اختيارها له بحثا واكتشافا.. تريد أن يكون اختيارها له لقاء حيا، وحوارا حيا. ويرضخ السلطان لمشيئتها.

ليمش المنادون إذن في الطرقات ينادون. باب الأميرة مفتوح لكل من يريد الزواج منها، لا تمييز بين أحد. من ارتضته كان زوجا، ومن لم ترتضه كان نصيبه ثلاث جلدات.

وفي البداية يزدحم بابها بالمريدين، ولكن أحداً منهم لا يفلت من السوط ثم يخف الزحام بل يكاد ينقطع.

سؤال دائم يردده لسان شمس النهار لكل من يريدها زوجا له : ماذا أنت صانع بحياتي ؟

وذات يوم يقبل ثلاثة مريدين. أولهم يملك من القصور والكنوز والنعم مالا يرقي إليه خيال. ولكنه لا يملك أن يصنع بحياتها شيئا، ولا تملك كذلك كنوزه التي يملكها أو التي تملكه علي الأرجح. ويكون نصيبه الجلد. أما الثاني فلا يقدم لها غني أو ثروة وإنما يقدم لها حلما.. حلما بأمومة فذة وأن تكون أمّا للشاطر حسن ولست الحسن والجمال.

ولكن هل تستطيع أن تكون أمّا قبل أن تكون شيئا ؟

ويكون نصيبه الجلد.

ثم يقبل ثالث، مجرد صعلوك فقير، لا يملك غير نفسه، لا يحسن شيئا ويحسن كل شيء. اسمه قمر الزمان. فإذا رفعت في وجهه هذا السؤل الرهيب ماذا أنت صانع بحياتي ؟.. صفعها بهذا الرد : لن أصنع بحياتك شيئا أنت التي تصنعين بنفسك ولنفسك. بدلا من أن تواصل هي أسئلتها يحاصرها هو بأسئلته : ماذا تحسنين من أعمال البيت... من عجين وخبيز ورتق ثياب و.. و.. ؟ يا عجبا إنها ابنة ملك، ولا تحسن شيئا. لماذا تتحدثين يا شمس النهار عما يصنع بك، ولماذا لا تصنعين أنت شيئا للآخرين؟

وهكذا يبدأ طريق شمس النهار.. طريقها الحق. القضية ليست أن تختار

من يصنع بحياتها شيئا، وإنما أن تحسن هي صناعة شئ.. لنفسها وللآخرين.

ولا يجلد قمر الزمان، ولكنه لا يتزوج كذلك. ينبغي أن تنجز الرحلة أولا رحلة امتحان النفس، واكتشاف قدرتها علي صنع الآخرين.

فلترفض شمس النهار حياتها (الجاهزة)، التي صنعها لها الآخرون. لترفض القصر والنعيم، والمال، ولتبدأ رحلتها خارج هذه الأسوار الناعمة لتبدأها في الحياة الحقة، حياة العمل والبذل والمشقة. إن قمر الزمان يتحداها أن تصنع منه شيئا. إنه رجل غمر، لا شأن له، حفنة تراب، فهل تستطيع أن تجعل منه إنسانا وتقبل التحدي ؟

وفي البداية الظاهرة تكون جالاتيا رجلا اسمه قمر الزمان. ويكون بيجماليون امرأة اسمها شمس النهار. فماذا تستطيع جالاتيا أن تصنع ؟

حسنا.. بغير مال، بغير جاه، بغير قصر، بغير أنوثة، وبسيف صغير عادي، وزي جندي عادي، تبدأ شمس النهار في الفيافى والقفار رحلة بحث واكتشاف من أجل صناعة الإنسان.

وينزل ستار، ثم يرتفع ستار.

قدمان متورمتان وجسد مرهق ونفس تتنازعها المخاوف.. وهكذا أصبحت شمس النهار، وإلى جـــوارها يقف مخلوقها أو مشـــروع مخلوقها.. قمر الزمان.

وتتواري القضايا الفلسفية المطلقة وتطالب المعدة بحقها في الطعام، فمن يصنع الطعام يا شمس النهار ؟ علي مقربة منا نهر فيه سمك، وشجرة عليها تفاح.

العمل الشاق من نصيبك يا شمس النهار، أما العمل الهين فمن نصيب قمر الزمان. كيف تصطادين سمكا من نهر بغير سنارة أو شباك ؟ حسنا.. كما كان يفعل أجدادك القدامي. يضربونها بشيء حاد. ومعك سيفك هل السيوف وقف علي قطع الرؤوس ؟ لعلها أصلح في اصطياد

السمك، وملء البطون.

وهكذا يصبح السيف في يدها أداة سلام وعمل وإنتاج.

وتحقق انتصارها البشري الأول، أجل، بالعمل تحققت بشريتها، وبعد محنة اصطياد السمكة تواجه محنة اشعال النار لشوائها، ثم محنة إنضاجها ثم محنة إعداد المائدة وزخرفتها بالورود.. وكأنما تعمدت بماء النهر، ونضجت علي نار الحطب، ثم توّجت أخيرا بباقة من ورود الانتصار.، ولم يكن الأمر مجرد عمل أو تذوق سعيد لمتعة ما تصنعه يداك، بل لقد فتح العمل باب المعرفة وباب الرؤية.

لقد تكشفت الطبيعة من حولها في أثواب نضرة جميلة، ومعان جديدة. نعم اذا كان العلم ينبغيُ أن يفضي دائما إلى عمل، فإن العمل بدوره يفضي دائما إلي علم جديد.. إلي سعادة. وبهذا ينبغي أن ترتفع حكمة الإنسان : إن كل جزء من حياتنا ينبغي أن نصنعه نحن بأيدينا. أما الحياة التي تقدم لنا جاهزة فلا يمكن أن نفهمها أو نغير فيها شيئا، إننا نقبلها بعيون مغمضة.

ان العمل يفتح القلوب للسعادة والعيون للمعرفة.

ولم يكن العمل السهل الذي قام به قمر الزمان أقل شأنا من الناحية الفلسفية من هذا العمل الخلاق الذى قامت به شمس النهار. إنه لم ينل من شجرة التفاح الحافلة غير أربع تفاحات فحسب. لماذا ؟ لأن هذا القدر من التفاح يكفي. إن التفاح علي الشجر غير محدود، ولكن المتعة محدودة والشراهة تقتل روح المتعة، وينبغي دائما أن نكبح رغباتنا المفرطة، لأنها طاقات مبددة يجب الاحتفاظ بها لما هو أنفع.

هكذا قال قمر الزمان، وهكذا أحست ووعت شمس النهار.. فهل انتهت قصتنا ؟ ألم نتعلم الحكمة، ألم نتعلم صناعة الحياة لأنفسنا ؟

ليس هذا بكاف علي الإطلاق. ينبغي أن نعلم الآخرين كذلك، أن نعلمهم ما تعلمناه. وهكذا كان من الضروري أن يقبل علي ساحتنا إناس

ناقصون لنعلمهم الكمال.

رجلان يحملان صرة من المال، يحاولان إخفاءها تحت شجرة البرتقال. لصان بغير شك. رجلان ناقصان. وفي وجههما يرتفع سيف شمس النهار. إنه هنا كذلك سيف سلام وعمل وإنتاج. لأنه يرتفع في مواجهة الرذيلة. ومن انتما أيها الرجلان ؟ إنهما ملاحظ خزانة السلطان حمدان ومساعده. حاميها حراميها كما يقول المثل الشعبي. صرة المال من خزانة السلطان.

ولكن ماذا في هذا ؟ المدينة بأسرها تعيش علي السرقة والاختلاس والرشوة وتتغذي علي الرذائل.

أيصلح هذا تبريرا ؟ إن الواجب يقتضي أن يعود كل شيء إلي مكانه. المال إلي خزانته، وأنتما إلي السجن. هكذا تقول لهما شمس النهار. الواجب أي واجب ؟ إن الملاحظ ومساعده لا يكاد أحدهما يعرف معني الكلمة. إنهما يحاولان أن يساوما شمس النهار وقمر الزمان علي الثروة. أن يشركاهما فيها بالربع، بالثلث، بالنصف. لا أمل. المقابل الوحيد الذي يعرضه عليهما قمر الزمان، وتوضحه لهما شمس النهار هو جوهرة، جوهرة ثمينة تضيء باطنها المظلم، ولا سبيل إلي هذه الجوهرة الثمينة التي هي فضيلة القناعة والأمانة والشرف والواجب إلا بإعادة المال إلي أصحابه، إلا بالاعتراف بالجرم. إلي مدينة السلطان حمدان اذن.

وهنا ينزل ستار ويرتفع ستار جديد، إنسان ناقص آخر يتطلع إلى الكمال وهذا هو السلطان حمدان، في أوج شبابه، ومجده، وثروته، ولكنه لا يجد للحياة طعما. الملل يغشي كل شيء. لا جديد. يومه هذا ككل يوم. ماذا يمكن أن يقدم اليوم من جديد ؟

لعله واجد هذا الجديد فى الزواج. الزواج بمن ؟ بشمس النهار. هو واحد من مريديها إذن. لا يعلم أنها في طريقها إليه، ولكن في ثياب جندي بسيط.

وتقبل شمس النهار، معها قمر الزمان وصرة المال. أما الملاحظ ومساعده فقد هربا منهما فى الطريق. وما أن يعرف السلطان حمدان حكاية

الصرة المسروقة من خزانته، حتي يتكشف الفساد الذي يعم مدينته بأسرها. لقد خربت الذمم وضاعت القيم، ولم تعد الوظائف العامة غير مسؤليات بيروقراطية تضيق بالتخصص الأعمي عن رؤية المصلحة العامة، وتجمد عند الكلمة المسجلة، والورقة المكتوبة، دون الحقيقة الحية.

وفي غمرة البحث والاكتشاف في مدينة الفساد، يقبل الملاحظ ومساعده يقبلان بنفسيهما، بغير قسر من أحد. يسلمان نفسيهما للسلطان، يعترفان بالجرم ويطلبان العقوبة. لقد تعلما أكثر من اللحظات التي عاشاها مع شمس النهار وقمر الزمان، تعلما القناعة وتعلما متعة العمل اليدوي. وعندما هربا وأحسا بالأمن، وجدا نفسيهما في سجن يلازمهما في كل خطوة. سجن داخلي. حسنا، لقد أخذت الجوهرة تضيء.

إنهما يقترحان عملا يسلخ أيديهما ويطهر نفسيهما.

إنهما إذن أول مخلوقات شمس النهار، والطليعة الصالحة الأولي في مدينة الفساد. أما المخلوق الثاني فهو السلطان حمدان نفسه. إنه يريد شمس النهار وعليه إذن أن يتعلم أن يكون كاملا. إنه يسلم قياده للفتي الجندي شمس النهار ليبلغ به رحاب شمس النهار. إن شمس النهار لا تريد من زوجها كما تقول له شمس النهار إلا أن يكون إنسانا. وبداية هذا أن يقوم بعمله بنفسه فمن يقوم بنفسه هو الأكمل، ومن يحتاج أن يقوم له غيره بما يستطيع هو الأنقص.

وتبدأ رحلة السلطان حمدان.. تماما كرحلتها من أجل صناعة الإنسان قمر الزمان.

يمضي عن قصره مترجلا، متجها مع الفيافي إلي حيث شمس النهار. إلي أين ؟.. ما الطريق ؟..

خلف الجبل تلوح مدينة مسحورة، علي رأسها شخوص مسحورة كذلك وبالخبز، بالعطية، يبطل السحر، وينفك الظلم، ويزخر المكان بالحركة والحيوية، وتنطق الشخوص بسر الطريق إلي مدينة السلطان نعمان، مدينة شمس النهار.

ويمضي السلطان حمدان، يصنع نفسه بالبحث والاكتشاف، بالخبرة. بالعمل تماما كما بدأت شمس النهار.

وتخلو ساحتنا لشمس النهار وقمر الزمان. آن الأوان أن نصفي الحساب بيننا. لقد طالت الرحلة، ونضجت وأوفت علي النهاية.

لقد صنعنا معا الملاحظ ومساعده. وصنعت هي السلطان حمدان، وهي تأمل أن يقوم السلطان حمدان بدوره فيصنع بلده ويغير شعبه.

والآن يا قمر الزمان، ما مصيرنا ؟ لقد زعمت في البداية أنني سأصنعك وكنت في الحقيقة تخدعني. لقد صنعتني أنت، أليس كذلك ؟ أناجالاتيا وأنت بيجماليون.

ولكن هل القضية قضية خلق وصناعة فحسب.. أم أن هناك شيئا آخر بينهما ؟ نعم. الحب..

لن أحب غيرك يا قمر الزمان ولن أتزوج غيرك ما حييت. ولكني رجل عادي يا شمس النهار. لا تصدقي أن اسمي قمر الزمان. أنا رجل بغير أم بغير أب، بغير موطن محدد. عملت راعي غنم، وحطابا، ومعلم صبية ومؤذنا.. و.. و..

أتعرفين ما اسمي ؟ دندان.. نعم دندان.. اسم مضحك.. أليس كذلك ؟ ليس بيننا لقاء يا شمس النهار، وليس بيننا لقاء، لكل سبيله. ما المخرج ؟ هل يتزوجان أم يفترقان ؟ ثم ما مصير السلطان حمدان وما مصير المسرحية ؟

هنا نقف أمام نهايتين.. نهاية مكتوبة قرأناها في جريدة الأهرام، ونهاية غير مكتوبة شاهدناها علي خشبة المسرح القومي.

والنهايتان مختلفتان.. ولكنه في تقديري اختلاف ظاهري.

في النص المنشور يقول دندان لشمس النهار : ليس من حقي أن أرغمك علي التشرد معي طول حياتك.. وليس من حقنا أن نفكر فى سعادتنا الخاصة، بل دعينا نفكر فى سعادة الآخرين.. إذا كنت تنتظرين من

السلطان حمدان أن يعود إلي بلاده ليصلحها ويغير من شعبها، فما أحراك أنت كذلك أن تعودي إلي بلادك لإصلاحها. إن شعبك محتاج إليك يا شمس النهار.. إن أصحاب الرسالات لا يفكرون إلا فى سعادة الآخرين. وهكذا يفترقان علي رسالة فيلتقيان بها لقاء أكبر في قلوب الناس والحقيقة. وينزل الستار المكتوب.

أما نص المسرح القومي فينتهي بلقاء فعلي، بزواج بين شمس النهار وقمر الزمان.. إن كلا منهما في الحقيقة خالق للآخر ومخلوق منه. وفضلا عن هذا فإن الحب يربطهما برباط أقوي من الفكر.. ثم يعود حمدان من مدينة السلطان نعمان. لقد تكشف حقيقتها وحقيقة قمر الزمان. ويهتف في وجه قمر الزمان : أنت صعلوك ولكنك انتصرت. ويوشك أن يبكي، ويوشك أن يشتبك في معركة مع قمر الزمان، ولكن شمس النهار صانعته تقول له :حذار أن تبكي، تحمل قدرك بشجاعة.

ثم نعرف من حمدان أن الشعب، شعب مدينة السلطان نعمان، يقدسها لأنها تركت قصرها واختارت زوجا من عامة الشعب. وهكذا يتحدد المصير وتلتقي الشمس بالقمر ويمتزجان من أجل سعادة الآخرين. وينزل الستار الحقيقي هذه المرة.

الفرق من حيث الجوهر بين الستادتين، بين النهايتين. نفس المضمون السعادة في العمل من أجل الآخرين، وتغيير حياتهم وإصلاحها وتجديدها. في النهاية المكتوبة يتم المعني بصورة ذات طابع فكري تجريدي. لعلها أكثر رقياً في مدارج الفكر والتضحية والبذل من أجل الرسالة. ولكن النهاية الأخري لا تتناقض مع جوهر المعني نفسه، وإن تكن تجمع بين سعادة الآخرين وسعادة الذات، بين الرسالة الإنسانية العامة والعاطفة الفردية الخاصة، وخاصة أن هذه العاطفة الفردية تبعث من خلال البحث عن هذه الرسالة الإنسانية العامة. علي أنه إذا كانت الخاتمة الأولي أقرب إلي البناء الفكري العام للمسرحية، فإن الخاتمة الثانية، وإن لم تتناقض جوهريا مع هذا البناء فإنها أقرب إلي النجاح العملي لخاتمة مسرحية، أقرب إلي

الشباك.

إن هذه المسرحية في الحقيقة، وبغير تحفظ، أرقي وأنضج ما وصل إليه توفيق الحكيم من ناحية الفكر الاجتماعي. وهي في الحقيقة واحدة من تلك الرحلات العديدة التي يزخر بها أدبنا العربي المعاصر، بل الأدب المعاصر عامة

إنها ليست رحلة قطار، ولا رحلة صيد، ولا رحلة بحث عن أب أو إله، وإنما هي رحلة بحث عن طريق الإنسان من أجل السعادة والتجدد، من أجل معرفة ذاته ومعرفة العالم من حوله. إن المسرحية إدانة فكرية رائعة للإنسان «الجاهز» الذي لا يصنع نفسه وإنما يصنعه الآخرون. ولهذا فهي دعوة حارة إلي الحرية. إن الإنسان كما تعلم هذه المسرحية، هو ثمرة معاناة ذاتية، ثمرة جهد خارجي وإضاءة باطنية. بغير العمل وبغير الفضيلة، بغير اللقاء بين الظاهر الإيجابي والباطن المقتنع المضيء.. لا قيمة لإنسان. وما أحب تفسير الرموز الأدبية تفسيرا حرفيا، فالرمز الأدبي يرف بالمعني العام، ولا يشير إشارة محددة، إلي دلالة جزئية محددة، ولهذا ما أحب أن أفسر ما هي شمس النهار ولا ما هو قمر الزمان.

ولكن لعلنا نستطيع أن نتبين في بعض ملامح شمس النهار رمزا للرؤية الخارجية للأشياء، للوضوح الظاهري، كما نتبين في قمر الزمان رمزا للرؤية الباطنية، للوضوح خلال ظلمات الأعماق. وبين الرؤيا الظاهرية والرؤيا الباطنية، يتم اللقاء في المسرحية ويتحقق لهما التكامل البشري.

وسواء صح هذا أم لم يصح، فالمسرحية لا تتوقف علي تفسير الرموز، وإنما علي معناها الشامل الذي يتفجر به حوارها بغير انقطاع عبر فصولها الثلاثة وخلال مواقفها.

إن الاختيار الحر وحده بداية طيبة لصناعة الإنسان لنفسه، ولكن لكي تصنع نفسك بحق ينبغي أن تقوم علي صناعة الآخرين كذلك، أن تقوم علي إسعادهم وتجديد حياتهم. إن العمل من أجل الذات طريقه الحق، هو العمل من أجل الآخرين. وتغيير الآخرين هو الطريق الحق لتغيير الذات.

وهكذا انتهت مأساة الصراع بين الفن والحياة، بين جالاتيا وبيجماليون. إن المكنسة لا تقل عن الأزميل وسيلة للخلق والإبداع. ذلك لأن المكنسة عمل والعمل من صنع الإنسان، ولكنه كذلك يصنع الإنسان. وفي البدء كان العمل كما يقول جوته. لم يعد ثمة صراع إذن بين جالاتيا وبيجماليون، بين التمثال وصانعه. لقد صنع التمثال الفنان، كما صنع الفنان التمثال. كلاهما خالق ومخلوق، الحياة تصنع الفن والفن كذلك يصنع الحياة. هذا هو الجدل الحي. من امتزاجهما معا تتم وحدة التجربة البشرية وتتكامل. لقد صنع قمر الزمان شمس النهار، بقدر ما صنعت شمس النهار قمر الزمان.

ولكن المسرحية فضلا عن هذه المعاني الفلسفية التي تعبر في جوهرها عن تمجيد العمل كوسيلة لخلاص الانسان وتجديد حياته، فإنها تزخر كذلك بقيم بالغة الأهمية. إنها تمجد الإنسان العادي، دندان.. اسم بغير دلالة، بغير أبهة، بغير قصر. وبغير أم وأب، ولكنه صائغ للقيم، صانع للحياة. وهكذا شأن الإنسان العادي، إنه بطل عصرنا. والمسرحية كذلك تسخر من حياة القصور، من حياة الكسل، من الأيادي الناعمة الملفوفة في الحرير، المتعلقة بالجواهر، العاطلة عن فضائل العمل. والمسرحية، دعوة حارة إلى أنه لا عمل بغير اقتناع من الداخل، بغير الإحساس بالواجب، بغير هذه الجواهر الباطنية التي تضيء النفس بالفضائل. والمسرحية تكشف عن بشاعة البيروقراطية وارتباطها بفساد الأخلاق، وانعدام الهدف الإنساني. والمسرحية في نهاية الأمر نداء للحب.. الحب كعاطفة خاصة، والحب كعاطفة بشرية شاملة هي خلاصنا، ولقاؤنا ومعني حياتنا.

ولهذا فإن المسرحية تنبع رغم طابعها الأسطوري أو الرمزي العام من حياتنا وواقعنا، فتعبر عنها وتضيف إليها، وتدفق في شرايينها بكنوز لا حد لها من الفضائل والقيم الإيجابية. إنها نموذج طيب للمضمون الثوري حقا لعمل أدبي ماأحوجنا إليه وإلي أمثاله فى حياتنا الجديدة. ولعل توفيق الحكيم بهذا العمل المعقول جدا أراد أن «يعادل» أعماله «اللامعقولة» السابقة.

إن أديبنا الكبير العزيز، ذو نفس خلاقة متجددة أبدا، متطلعة دائما إلي الكمال.

إن مسرحيته هذه تعبير عميق عن المسؤلية الاجتماعية، ودعوة حارة إلي الالتزام والمشاركة الاجتماعية، يوجهها توفيق الحكيم إلي الإنسان والفنان علي السواء.

وحوار المسرحية علي درجة عالية من العذوبة والحيوية والذكاء، وإن تراوح هذا من فصل إلي آخر. ورغم أن المسرحية يسودها تخطيط فكري دقيق، فقد استطاع الحوار أن يتألق وأن يسيل. إلا أنه بسبب هذا التخطيط الدقيق، جاء فى بعض الأحيان مثقلا بالطابع الاستنباطي، التحليلي – بل يكاد يكون انتقالات منطقية من مقدمات إلى نتائج، تركد معه حركة المسرحية، رغم ازدحامها بالمواقف والأحداث.

والمسرحية نتيجة لهذا التخطيط الفكري العام، كادت تتغلب أفكارها علي مواقفها وأحداثها، فتجهر بالأفكار غير المتمثلة غير النابعة من مواقفها التي قد ترتفع أحيانا إلي حد الخطابة والتعليمية. ولعل من حق توفيق الحكيم علينا أن نتساءل : لما لا ؟.. لماذا ننكر على المسرحية تعليميتها وخطابيتها ؟ أليس هذا جزءا من بنائها الفني والفلسفي ذاته ؟ ألا تقول لنا تعلموا وعلموا الآخرين، اصنعوا أنفسكم واصنعوا الآخرين معكم ؟ ومن قال أن هناك مسرحا أو عملا فنيا بغير تخطيط فني دقيق ؟.. بل لماذا لا تكون التعليمية أحيانا علي حساب الإتقان الفني، لو تمت بينهما المفاضلة ؟ بل ما أحوجنا دائما إلي الأدب التعليمي.

حسنا.. هذا كله حق. الفكرة أولا بغير شك، الرسالة أولا، ولكن الشكل الفني المتقن، هو أفضل السبل وأقصرها لبلوغ الرسالة، والإقناع بالفكرة.

ولست ضد التعليمية في المسرح، ولا ضد المواقف والتعابير المباشرة، ولا يمكن لمنصف أن يقف ضدها بوجه مطلق، وإلا كان ضد جوانب مشرقة عديدة من الأدب المسرحي العالمي.

علي أن القضية فى نهاية الأمر قضية توازن بين الشكل الفني والمضمون الفكري، وما أكثر ما قد نختلف كذلك حول هذا التوازن، معناه وحدوده وقوانينه إن كانت له قوانين. علي أن لهذه القضية حديثا آخر، وما أكثر القضايا العميقة التي يثيرها هذا العمل الكبير حقا، الممتع حقا.

ولعله من سوء حظي أني شاهدت المسرحية في عرضها الأول. والعرض الأول ليس في العادة مقياسا. ولكنني برغم هذا استمتعت بها كثيرا. بل لقد كنت أتساءل ما مصير الفصل الثالث علي المسرح، وكنت أخشي عليه فإذا به بفضل حيوية الإخراج، وموهبة الممثلين، يصبح رغم امتلائه بالمناقشات الفكرية من أشد الفصول حرارة.

إن إخراج الأستاذ فتوح نشاطي حرص علي أن يترك النص كما هو، يجري كما أراده المؤلف، بغير إضافة اللهم إلا التجسيد بالأداء والحركة والمنظر.

إلا ان بعض كلمات المسرحية البالغة الأهمية كانت تلقي إلقاء عاديا بغير احتفال، ولا تكاد تضيء علي خشبة المسرح، ولهذا لم تبرز بعض الجوانب التعليمية في المسرحية.

وكانت سناء جميل وفؤاد شفيق ومحمد الدفراوي وعادل المهيلمي أساتذة كبارا حقا. ارتفع بأدائهم الكبير هذا العمل الفني الكبير. وهناك مواقف بين سناء جميل ومحمد الدفراوي جديرة بالتسجيل والبقاء، وكان عادل المهيلمي قوة خارقة في تحريك الفصل الثالث وجعله زاخرا بالحيوية والحرارة.

وكانت الملابس غنية، موحية، تعبر عن الدلالات المختلفة للمسرحية، وإن لم تعجبني عمامة الجندي شمس النهار، أو لعلها العلاقة بين العمامة والرأس والثياب. كان هناك شيء ما يستفزني وينفرني.

وكان جهد صلاح عبدالكريم واضحا في خلق ديكور ملائم، ولكن لعل ديكور الفصل الثالث كان أكثرها نضجا وتعبيرا.

وهناك عديد من الملاحظات الجزئية والتفصيلية، التي لا مجال لها هنا والتي لا تقلل بحال من قيمة هذا العمل الفني الكبير.

إن شمس النهار إضافة جادة بغير شك إلي مسرحنا العربي المعاصر، وهي كذلك بداية مشرقة ساطعة لموسمنا المسرحي الجديد.

«المصور»
١٩٦٥

عودة الروح .. مسرحيا

عودة الروح في حياتنا، ليست مجرد رواية لتوفيق الحكيم، ترتفع قيمتها بانتسابها إلي هذا الفنان الكبير.. إنما هي جزء عزيز من تاريخنا الأدبي والوطني والاجتماعي علي السواء..

ذلك أنها تعبير عن بلورة الشخصية المصرية في هذه المجالات الثلاث جميعا.

ولهذا فعندما تتحول عودة الروح في هذه الأيام إلى مسرحية، فإننا نحتفل بها احتفالا خاصا.. فهذه هي أنسب لحظة تاريخية كذلك لتقديم عودة الروح من جديد تقديما مباشرا إلى الجمهور الذى أسهمت في التعبير عن حياته بل في صياغتها كذلك. ففي لحظات الانتصار يحلو لنا أن نجلس لكي نقدم ونقيم لحظات المجاهدة التي صنعت لحظات الانتصار..

من أجل هذا كله كنت سعيدا سعادة غامرة وأنا أقبل علي مشاهدة عودة الروح في مسرح الجمهورية. كان قلبي مفعماً بمشاعر تاريخية وخاصة لا حد لعمقها. وأشهد أن عودة الروح التي استمتعت بها على خشبة المسرح هي هي عودة الروح التي استمتعت بها من قبل في كتاب بقلم توفيق الحكيم. نفس الأحداث، والأشخاص، والفلسفة. نفس الروح والمناخ النفسي والاجتماعي نفس النكتة والحيوية وخفة الروح. بل أكاد أقول نفس كلمات توفيق الحكيم نفس حواره.

وعودة الروح تصور ببساطة مجموعة من أقارب يطلقون على أنفسهم أنهم الشعب، يعيشون معا مكدسين في إحدي الشقق بحي السيدة زينب بالقاهرة فيهم محسن الطالب بالثانوية، وفيهم حنفي المدرس، وفيهم سليم اليوزباشي المفصول من الجيش، وفيهم مبروك الخادم الريفي، وفيهم أخيرا

زنوبة الفتاة الريفية الجاهلة التي أتت معهم لتساعدهم، ومازالت علي جهلها لم تأخذ من المدنية غير اللهجة، والملابس الخارجية. إن هذا الشعب الصغير، يعيش معا ويمرض معا، ويحب معا، وأخيرا يشترك معا فى الثورة المصرية عام ١٩١٩ عندما تنفجر فى نهاية المسرحية.

وفي مواجهة هذا الشعب، تسكن أسرة أخري، أسرة متوسطة أهمها سنية نموذج الفتاة العصرية، تتبلور فيها شخصيتها الفردية، تلعب البيانو وتحادث الرجال مع بقايا خجل مصطنع..

وفي البداية يقع محسن الصغير في حب سنية. ثم لا يلبث الشعب كله أن يقع فى حبها كذلك. أما هي فمشغولة بساكن آخر يقطن تحت الشعب هو مصطفي. ويؤدي حبها لمصطفي إلى تصادمها مع زنوبة.

إن زنوبة كذلك تحب مصطفي وتتشبث له وتفعل المستحيل من أجل الزواج منه. إن أغلب مصروف البيت ضائع علي السحر تحقيقا لهذا الحلم، ثم لا يلبث أن يضيع الحلم نفسه .

وبصدام زنوبة بسنية، تنفجر المشاكل في صفوف الشعب، زنوبة تفشل في تحقيق حلم حياتها. محسن يصدم في حبه الأول. بقية أفراد الشعب تنهار أحلامهم في الظفر بقلب سنية.

وخلال هذا نتعرف علي جوانب آخري من المجتمع. نتعرف علي والد سنية ووالدتها. والدها واحد من رجالات مصر من ذوي التجارب والمجاهدات في السودان. وأمها سيدة محافظة. أما والد محسن ووالدته فيعيشان في الريف وهما من الأغنياء المحافظين. يزورهما محسن في الأجازة الصيفية، فيتاح لنا أن نسمع دقات قلب الفلاح المصري العظيم، كما نسمع حوارا بين صبيين حول حقيقة هذا الفلاح المصري، وقوة جلده، وحقيقة الشعب المصري عامة. فرغم أنه مغلوب علي أمره، فإنه عندما ينفجر سوف يحقق المعجزات. وينفجر الشعب المصري بالفعل، بقيام ثورة ١٩١٩ التي يشترك فيها الشعب بكل فئاته الوطنية فضلا عن شعبنا الصغير المتكدس في شقة صغيرة بالسيدة زينب. أما سنية فتكتشف في مصطفي أنه فتي فاقد الهمة

خامل، فلا تستسلم بل تعمل علي إلهاب حماسه وتشجيعه علي العمل. إن سنية تتأهب إذن للزواج من رجل تصنعه بحبها ومشاركتها الفعالة في حياته وعمله. أما شعبنا الصغير فكما بدأت به الرواية أو المسرحية محشورا في غرفة واحدة يشكو من الحمي، تنتهي به الرواية محشورا في إحدي مستشفيات السجن وقد اعتقل لمشاركته في أحداث الثورة. إنهم معا في البداية والنهاية كذلك معا دائما.

وما أكثر التفسيرات لهذه الرواية. أن سنية هي رمز مصر، هي إيزيس وكما جمعت إيزيس أشتات أوزوريس المبعثرة تجمع هي من حولها قلوب شعبنا الصغير.

ولكني فى الحقيقة أري في الرواية ببساطة تعبيرا عن الملامح الخاصة للشخصية المصرية. لإحساسها بنفسها، اعتزازها بنفسها، فاعليتها في الأحداث، تطلعها إلي غد جديد أكثر إشراقا. إنها تصور لنا روح مصر الجديدة بغير افتعال أحداث كبيرة أو اصطناع مواقف معقدة.

هذه هي عودة الروح في عناصرها العامة، كما أعرفها من قلم توفيق الحكيم وكما أحسست بها كذلك علي منصة المسرح.

ولا شك أن حسن ترجمتها علي المسرح يرجع أولا إلي الجهد المخلص الأمين الذي بذله في إعدادها الأديبان الشابان بكر رشوان وخيري شلبي. كما يرجع إلي ما بذله المخرج الجاد جلال الشرقاوي من جهود ذكية، كما يرجع إلي الأداء العظيم الذي قامت به مجموعة من خيرة ممثلينا.

وإذا كان من مأخذ علي النص المسرحي فذلك هي المبالغة فى التقيد بالنص الأصلي لتوفيق الحكيم لا في روحه ومعانيه وفلسفته، وإنما في ترتيب أحداثه وبنائه ومواقفه كذلك.

إنهما لم يضيفا إلى نص توفيق الحكيم أي شيء. لقد قدماه بإخلاص لا حد له، ولكنه إخلاص التقيد بالنص لا إخلاص الخلق الفني الجديد. وأنا أعرف الهيبة التي يحسها الإنسان أمام نص تاريخي كهذا. ولكن العمل الروائي كان في حاجة إلي شجاعة أكبر عند تحويله إلى عمل مسرحي.

المسرح بناء جديد يستلزم تمثل عناصر العمل الروائي وصياغتها علي نحو جديد. وليس مجرد تحويل القصة المسرودة إلي أحداث وحوار علي نفس النسق الروائي.

ولقد استبعد المخرج من النص الممسرح فقرة تصور الحديث الخاص بالفلاح، الذي جاء علي لسان الرجلين الأجنبيين فى القرية.

وقد يكون من حقه هذا لغلبة الحوار المباشر علي هذا الحديث. ولكن كان من الواجب أن يستقطر هذا الحديث. أو يلخص مضمونه ويركزه في موضع من مواضع المسرحية، لأنه في الحقيقة يكون يكّون ركنا من أركانها التي تمهد للنهاية الأخيرة ... نهاية انفجار الثورة. كان من الممكن أن يجئ هذا الحديث علي لسان محسن في مناقشة مع بقية أفراد الشعب الصغير، أو علي نحو آخر المهم أن معانيه تجري في المسرحية بما يتفق والبناء الفني للمسرحية وكان هذا يتطلب جرأة، ممن أعد النص المسرحي أو من المخرج لا أدري.

والمأخذ الآخر الذي آخذه علي النص المقدم هو عدم الاهتمام بحب سنية لمصطفي . أكتفي الأديبان بالإشارة الخفيفة إلي هذا الموضوع، فجعلا سنية تقرأ رسالة منه. ولكن جوهر القصة هو الدور الإيجابي الذي تلعبه سنية في حياة هذا الشاب.

هذه هي عودة الروح. المرأة الجديدة في مصر الجديدة.

وهناك مأخذ آخر هو الإحساس بالثورة إحساسا مفاجئا في نهاية المسرحية وأنا أعرف أنها تجئ كذلك علي هذا النحو المفاجئ في الرواية الأصلية، ولكن لماذا أتقيد بها ؟ بل لعل حديث القرية عن الفلاح يمهد تمهيدا خفيفا لهذه النهاية أما في المسرحية وخاصة بعد حذف هذه الفقرة فكانت الثورة عملا مفروضا أو يحتاج إلي حس فلسفي عميق لتفسيرها.

وهناك مأخذ أخيرا لا أعرف من المسئول عنه، هل هما الأديبان أم المخرج ذلك هو انعدام الإحساس بالزمن في المسرحية، الزمن بمعنييه كتاريخ إنساني وكتتابع للحظات. إن اللحظة التاريخية للمسرحية مفتقدة.

لا أعرف متى حدثت. حتى الثورة الأخيرة وهى ثورة ١٩١٩، يمكن أن تكون أي ثورة علي الإطلاق. حقا أن بعض عناصر الثياب كالطربوش وزي البدلة تشير إلي التاريخ، ويثير إحساسا تاريخيا، وكذلك بعض الأغاني ، بل كان الصوت الميكروفوني الذي يقرأ نصا مصريا قديما من كتاب الموتي يثير كذلك إحساسا وجدانيا عاما بعتاقة التاريخ وعمقه في تجربة المسرحية. ولكن .. لم يكن هناك إحساس محدد بالتاريخ المحدد للمسرحية، رغم أهمية هذا في هذه المسرحية بوجه خاص التي تعبر عن بداية معينة لتاريخنا. علي أنني افتقدت كذلك الإحساس بالزمن كتتابع لحظات في بعض فصول المسرحية فاليوزباشي سليم يحب سنية، ويعود من بيتها مبتهجا بعد تصليحه للبيانو أو محاولته تصليحه. ثم يغادر البيت متفاخراً سعيداً. ثم لا نلبث أن نفاجأ بخطاب. إنه خطاب غرامي أرسله بالبريد إلي سنية، فعاد إليه ثانية دون إن يفتح. إن الفواصل الزمنية لم استشعرها علي الإطلاق، ولا أعرف، لعل العيب ليس من النص ولا من الإخراج وإنما من خلل الإضاءة التي لم تستطع أن تحقق الفاصل الزمني المطلوب، وما أكثر ما أفسدت الإضاءة من أشياء جميلة في هذه المسرحية.

فإذا انتقلت إلي الإخراج، فإنني أشهد أن جلال الشرقاوي بذل جهد الفنان المخلص الذكي . لقد حقق من النص عملاً فنياً حياً . واستطاع أن يبرز أجمل ما فيه، وأن يحل كثيراً من متناقضاته وصعوباته العملية حلاً موفقاً. أقام شقة الشعب في مواجهة شقة سنية، وبينهما فراغ يكشف عن بقية حي السيدة ونقل الحركة والأحداث عامة بين الشقتين. واستعان بالإضاءة لإظلام هذه الشقة عندما تضيء الأخري وهكذا.

وهكذا اتخذت الحركة علي المسرح نقلة أعمق من مجرد النقلة في المكان المحدد. بل أصبحت نقلة إلي مكان آخر بعيد رغم أنها تتحقق في الإطار المحدد وفي بعض الأحيان كان يحقق الحوار والحركة في المكانين معاً، بطريقة تبادلية أو متوافقة. وكان المسرح معبراً وجميلاً في آن واحد. ولقد رسمت الشخصيات رسماً أمينا دقيقا كذلك. رأيت فيها تصوراتي السابقة إلي حد كبير. باستثناء شخصية زنوبة. إنها في الرواية الأصلية يغلب

عليها طابع السذاجة والفجاجة والجهل. وأتخيلها دميمة أو علي عتبات الدمامة ولكن السيدة نعيمة وصفي جعلتها علي منصة المسرح تتدفق حيوية وحرارة وعذوبة وحلاوة. ولعله تفسير خارجي للمخرج، استطاعت أن تحققه الفنانة الكبيرة بكفاءة. ولست أرفض التفسير بل أعيد بناء الشخصية القديمة في خيالي بمقتضاه. ولكنى على أية حال رأيت علي المسرح زنوبة جديدة لم أكن أتخيلها من قبل. ولقد أستمتعنا جميعا بأداء نعيمة وصفي ، كان المسرح يتحرك حولها، وبها في كثير من الأحيان.

وأدي نور الدمرداش دور اليوزباشي سليم أداء بارعاً حقاً . في البداية متجهم حاد جاد . لا هم له إلا المحاسبة والتفتيش. ثم ما يلبث حب سنية أن يطلق ينابيع المرح في نفسه. لم أكن أتصور أن نور الدمرداش علي هذه الدرجة الكبيرة من الحيوية وخفة الدم والكفاءة في أداء الأدوار المرحة. والحقيقة أن الممثلين جميعاً أدوا أدوارهم بصدق وحرارة كان سعيد أبو بكر يمثل دور المدرس المتردد الضعيف الشخصية المغلوب علي أمره، ولا يفيق من النوم أو تصحيح الكراسات. كان بارعاً للغاية في حديثه وصمته وحركته.

كذلك كان صلاح قابيل في دور عبده الباشمهندس. لقد أضفي عليه مسحة من حدة المزاج، وخلق له ملامح حاسمة، وكان سعيد صالح بارعاً للغاية كذلك في تصوير شخصية مبروك الخادم الفلاح المتطلع . كان دقيق الأداء في الفاظه وحركاته علي السواء . وكان عصمت عباس في دور محسن يقطر بساطة ورقة وعذوبة . وكان تفسيره للدور تفسيراً أمينا. وأدت سناء مظهر دور سنية بكل ما يتحرك به جسدها من أشواق ونفسها من تطلعات . ولكنها لم ترسم لشخصية سنية بعدها الآخر الخاص بالإيجابية والمشاركة. وليس الذنب ذنبها بل ذنب النص الممسرح. وأدي محمد عثمان دور والدها أداء بارعاً كذلك.

أما والدة سنية،، ففي تقديري أنها رسمت رسما غير سليم.

وهكذا استطاع المخرج بهذه المجموعة الموهوبة من الممثلين أن يقدم لنا

عملا ناجحاً حقاً.

وقد استطاعت موسيقي الدكتور يوسف شوقي أن تمهد لكثير من الأحداث وأن تفسرها كذلك ، وأن تضفي عمقا خاصا في المسرحية. علي أنني أحسست في بناء المشهد عيباً معيناً ، لا أعرف مدي جديته. كان المشهد يعبر عن الدور الثاني أو الثالث من بيتين متقابلين. ولكني لم أحس بهذا الارتفاع أبداً. ذلك لأن الممثلين كانوا ينزلون من الشقتين المتقابلتين إلي الشارع، في مستوي أقل بقليل من مستوي الشقتين. وهذا أمر يمكن تقبله رمزيا. ولكن عندما تطل زنوبة أو تطل سنية إلي الشارع فتتحدثان عما يجري في الشارع مما لست أراه، فإن حديثهما لا يقنع أحداً ويكون أقرب إلي الكاريكاتور. إن أرض الشارع البعيد التي يشيران إليها كان يتحرك عليها الممثلون في مستوي النظر وهما ينتقلان من هذه الشقة إلي الأخري .

لم يكن الوهم علي المسرح في هذه المسألة وهما فنيا. بل كان مجرد خداع وكان الخروج والدخول إلي المسرح مضطرباً في بعض الأحيان. فتارة كان من الطريق العام وتارة من داخل الشقة بغير منطق يحكم دخولهما من هذا المكان وكان تنظيم الشخصيات عند تجمعهم علي المنصة في بعض الأحيان لا يحكمه أي تشكيل معين . رغم أن جلال الشرقاوي المخرج مشهور بدقته البالغة البارعة في تنظيم الحركة علي المسرح . علي أن العيب الفني الأكبر في المسرحية يكمن في الإضاءة، وهي ليست مسؤولية المخرج، بل هي مسؤولية الاستعداد الفني لمسرح الجمهورية. إنها أمور لا تتكلف شيئا، بضعة قروش علي الأكثر. ورغم هذا فما أكثر ما جنت الإضاءة علي المسرحية. كان الاظلام دائما نصف إظلام أو شبه إظلام. ولهذا كنت تري كل ما يجري في الظلام رغم أنه من المفروض ألا تراه وأن تركز الرؤيا علي ما يجري في الضوء علي الجانب الآخر من المسرح.

ولهذا فرضت علي المسرحية حركات ومشاهد دخيلة تجري في الظلام

استعداداً للمشهد القادم ولكنها تشارك في المشهد الحالي على الرغم منك وعلى الرغم من المخرج.

ما كان أجدر هذا العمل الكبير تأليفا وإخراجاً ألا يدخر شيئا من أجل استكمال عناصر النجاح له . إنه ليس مجرد مسرحية، بل هو جزء عزيز من تاريخنا الأدبي والقومي والاجتماعي على السواء .

ومهما يكن من أمر، فقد كان متعة بغير شك أتاحها لنا المسرح الحديث.

وأعتقد أنها قد لقيت ما تستحقه من نجاح من إقبال جمهورنا وتحيته الحارة له.

وما أكثر ما ندين له من شكر وتقدير وإعزاز لكل من أسهم في تقديم هذا العمل الكبير العزيز.

«المصور»
٢٠ نوفمبر ١٩٦٤

ليست مسرحية شهريار

مسرحية شهرزاد من أوائل أعمال توفيق الحكيم ، ولكنها من أعمق أعماله كذلك، بل أشدها تعبيراً عن فلسفته العامة.

ومنذ أكثر من ثلاثين عاماً تنقلت هذه المسرحية بين أيدي الأجيال المتعاقبة من المثقفين، تثير في نفوسهم عوالم باقية من المتعة الفنية والفكرية معاً.

ورغم كل الإغراء المحيط باسم شهرزاد، وباسم توفيق الحكيم ، فإن واحداً من المخرجين – فيما أعرف – لم يتجاسر علي الاقتراب منها، طوال هذه السنين.

لماذا ؟ لعله طابعها التجريدي الشعري الخالص .. أو لعلها فلسفة توفيق الحكيم التي أخذت تتضح معالمها شيئا فشيئا مع بقية أعماله، أو لعلها الملابسات الخاصة بنشأة مسرحنا الحديث وتطوره.

علي أنه من أكبر الدلائل علي نهضتنا المسرحية الراهنة، هو قدرتنا على رفع الستار عن كنوز توفيق الحكيم ، قدرتنا علي كشف النقاب عنها ، واكتناه أسرارها ومعانيها.

ومااأكثر ما سيرفع الستار عن أعمال توفيق الحكيم ، وما أكثر ما سيختلف المخرجون والفنانون والمفكرون حول تقييمها وتفسيرها.

وسيكون هذا دائما معني من معاني نضجنا الفني والفكري . وسيكون كذلك معني للقيمة الباقية في أدب توفيق الحكيم.

من أجل هذا كله كنت سعيدا غاية السعادة ، وأنا أهرول إلي المسرح القومى لمشاهدة مسرحية شهرزاد يخرجها واحد من أخلص وأنضج مخرجينا

هو كرم مطاوع.

وكنت في الحقيقة مشفقا علي كرم مطاوع، أتساءل بيني وبين نفسى كيف يستطيع أن يجسد لنا رموز توفيق الحكيم وتجريداته عملا دراميا حيا، فما أقل الأحداث فيها وما أكثر الأحاديث.

فماذا هو فاعل بها ؟

لنتأمل أولا ماذا تقوله المسرحية نفسها.

إن هذه المسرحية – كما ذكرت من قبل – تكاد تعبر عن جوهر فلسفة توفيق الحكيم التي يسميها «التعادلية».

والمسرحية تستلهم القصة الأسطورية القديمة، قصة الملك شهريار الذي خانته زوجته مع أحد عبيده. فقتلها ثم راح يتزوج حسناء كل ليلة، ليخمد أنفاسها في الصباح انتقاما من زوجته ومن المرأة عامة. حتي جاءت شهرزاد الحياة نفسها بكل ما تملك من جسد وقلب وعقل، فاستطاعت بحكاياتها أن تؤجل مصرعها بل مصرع الحياة في كل حسناء أخري، وأن تجعل من شهريار رجلا آخر لا يكترث بالجسد وإنما تشتعل فيه الرغبة العارمة إلي المعرفة.

هذه ليست نهاية المسرحية، بل هي بدايتها .. وهي كذلك جزء من مأساتها مجرد جزء من مأساتها الحقيقية، كيف تقوم الرابطة بعد ذلك بين شهرزاد وشهريار.لم يعد الجسد رابطة بينهما. فهل يصلح الفكر وهل يصلح النهم إلي المعرفة، رابطة بينهما ؟ مستحيل.

لقد أنتهت شهرزاد من حكايتها، وتخلص شهريار من شهوة الانتقام، وارتفع سؤال كبير : ماذا نفعل بحياتنا ؟ أن نعيشها كيف ؟ هل نجعلها جسدا للشهوة أو قلبا للحب والإيمان، أو فكر ا للتأمل والمعرفة ؟

وشهرزاد وحدها هي الإجابة عن هذا السؤال، لأنها هي الحياة نفسها بكل أبعادها المتناقضة. إنها الجسد والقلب والعقل جميعا. إنها حاوية للتناقض ومبدعته كذلك.

ومن حولها تدور أفلاك ثلاثة : عبد لا يري فيها إلا الجسد. ووزير لا يري فيها إلا رؤيا القلب، وسلطان لا يري فيها إلا طريقا للكشف العقلي . كل منهم يجد فيها ذاته. يراها في مرآة نفسه كما يقول توفيق الحكيم. يراها ولا يراها لأنه يري فيها جانبا واحداً من جوانبها المتصارعة المتعادلة.

ولهذا يتصارع الثلاثة دون تعادل، دون توازن، دون استقرار . العبد قد ينال الجسد ولكنه لا ينال شهرزاد، والوزير قمر لا يبلغ به قلبه مرتبة الإيمان فينتهي به الكفر بشهرزاد إلي الانتحار، وشهريار يرتحل في المكان بحثا عن معني الحياة، فلا يصل إلي شئ، بل يدور حول نفسه، أو تدور الدنيا من حوله فلا يصل إلي شئ .

هذه هي المأساة عند توفيق الحكيم : إنعدام التعادل ، إنعدام القدرة على التوحيد والتوازن بين الأطراف المتناقضة في تجربة الحياة، لقد عاش العبد فى الجسد وحده فعاش عبداً ، وهرب شهريار من الجسد والأرض وهاجر محلقاً من أجل المعرفة. فما استقر علي أرض . وما استقر علي معرفة . وتغرب وضل.

أما الوزير فحياته هي الإيمان القلبي الخاص، وعندما اصطدم إيمانه بخشونة الأرض، فقد إيمانه وفقد حياته معاً . أولهم معلق بالأرض، وثالثهم معلق بالسماء أما ثانيهم فقلق بين السماء والأرض. فأين هم جميعاً من الحياة التي هي الأرض والسماء والإنسان جميعاً .. أين هم من شهرزاد حاوية المتناقضات. ما أبعدهم جميعاً عنها. هذه هي مأساتهم، وهذه هي مأساة المأساة عند توفيق الحكيم نجدها في أغلب أعماله المسرحية وإن أتخذت أشكالاً متنوعة.

على أن مسرحية شهرزاد هي أكثر هذه الأعمال تعبيراً وعمقاً عن هذه المأساة.

وأترك توفيق الحكيم إلي حين لأتأمل كرم مطاوع . ماذا فعل كرم مطاوع بهذه المسرحية.

وأشهد مخلصاً أن كرم مطاوع قد استطاع بحق أن يقدم علي المسرح

القومى عملاً فنياً بالغ الجودة والمتعة والذكاء . لقد استطاع أن يجعل من هذه المسرحية الذهنية عملاً دramياً يشد الذهن والقلب معاً . ويفرض حضوراً فنياً متصلا لا يثير سأما أو إرهاقاً.

في قلب المسرح تبزغ عين كبيرة . تتوزع ألوانها بين الأبيض والأسود والأحمر وتتنوع الأضواء عليها بين الحين والحين لتجعل منها رمزاً لأكثر من معنى فهي التساؤل وهي القلق وهي الشهوة وهي المأساة وهي الشمس وهي العقل وهي الحياة بكل ما تمتلئ به من متناقضات. وعلي منصة المسرح ترتفع أعمدة تتغير كذلك بين الحين والحين لتصبح رموزاً للاستقرار حينا وللضياع حينا أخر. وتمتد حولها حركات تبرز المضمون العميق الذي أراده المخرج في إيحاء بارع جميل.

وهكذا امتزج النص بالأداء بالديكور بالأضواء بالتفسير الفلسفي الخاص ليجعل من شهرزاد عملاً دramياً حياً . إنه انتصار كبير لتوفيق الحكيم وانتصار كبير كذلك لمسرحنا المعاصر.

ولعلي اختلف مع المخرج في تفسيره للنص الأدبي . ومن حقه أن يفسر النص كما يشاء . فعندما ينتقل النص مع المؤلف إلى المخرج يصبح ملكاً له تماماً يطوعه كما تشاء نظرته إليه، وكرم مطاوع قد اتخذ من المسرحية سبيلا للتعبير عن فكرة محددة هي حيرة الفكر في بحثه عن الحقيقة. لعله لم يحفل كثيراً بالصراع من أجل التعادل بين قوي النفس المختلفة. لم يحفل كثيراً بالصراع من أجل توازن قوي النفس وتكاملها، بل راح يركز علي أزمة العقل وحده عند شهريار، وجعل من مسرحية شهرذاد مسرحية لشهريار، مسرحية للتمزق العقلي والغربة المكانية من أجل المعرفة. ومن حقه هذا . إلا أنه لا يمس بهذا التفسير جوهر الدراما عند توفيق الحكيم.ولكنه علي أية حال تفسير متسق استطاع كرم مطاوع أن يجسده ببراعة وحذق علي منصة المسرح وأن يضيء به عملاً أدبياً عزيزاً طال حرماننا منه وتشوقنا إليه.

لقد قامت سناء جميل بدور شهوزاد، فقدمت هذه الشخصية الغريبة

المتلفعة بالأسرار، تقديماً بارعاً مخلصاً . وإن كان التفسير العقلي الخالص للنص الأدبي قد أثقل من حركتها بعض الشئ . إلا أن سناء جميل قد أخلصت لما أراده المخرج لها . وقام محمد السبع بدور شهريار . وقد أجاد فى إبراز حيرته العقلية. إلا أن أداءه اللفظي كان يهتم بشكل التعبير أكثر من اهتمامه بمضمونه ولهذا تآكلت كثير من التعابير وعجزت عن أن تنتقل إلي آذاننا في وضوح ويسر.

علي أن هذا لا يقلل من رصانة هذا العمل الفني الخلاق الذي استهل به المسرح القومى موسمه الجديد.

«المصور»
٩ ديسمبر ١٩٦٦

توفيق الحكيم : تقييم عام *

عندما دعيت للمشاركة في احتفال الليلة .. ساءلت نفسي ماذا يعني احتفالنا بمنح توفيق الحكيم أرقي وسام في الدولة .. وأدركت .. أننا نحتفل فى الحقيقة بأمرين لا بأمر واحد ..

إننا نحتفل أولا بالدلالة الكبيرة التي يتضمنها منح وسام كبير كهذا لأديب عربي من مصر . .. إننا نحتفل أولا بتقدير حكومتنا الوطنية للأدب والأدباء ، ورعايتها لهم ، ولهذا فما أحرانا ألا نحتفل بهذا الوسام وحده وإنما نحتفل بأكثر من وسام منحته حكومتنا الوطنية لأكثر من أديب عربي وأكثر من قضية أدبية، وثقافية، نحتفل بإنشائها لمجلس رعاية الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية، نحتفل بما يبذله هذا المجلس من جهود طيبة لرعاية الأدب وتنمية الثقافة، نحتفل بجوائزها التشجيعية للأدباء ، وإحيائها لذكرى الراحلين من أدبائنا، الحاملين لخصائص شعبنا، المعبرين عن عبقريته الأصلية نحتفل بوزارة الإرشاد القومي ، وما تبذله من جهود طيبة كذلك في رعاية الكتاب والسينما والمسرح والإذاعة، وجعلها منابر شعبية تتألق فوقها كلمة الثورة والتقدم والسلام. ونحتفل بالجهود الطيبة كذلك التي تبذلها وزارة التربية والتعليم، لتطهير التعليم من رواسب الفكر الاستعماري الرجعي ، وتغذيته بالقيم التحررية والقومية الجديدة.

ومهما أختلفنا حول قيمة هذه الجهود، ومهما كان فيها من نواقص وأخطاء نسعى جميعا لتلافيها، فإنها جهود جديرة بالتقدير والإكبار، وهي تعبر بغير شك عن مرحلة ثورية جديدة في حياتنا الاجتماعية والقومية والثقافية.

---

* كلمة ألقيت فى اتحاد الأدباء فى أواخر ١٩٥٨ فى الإحتفال بمنح توفيق الحكيم وساماً تقديرياً من الدولة.

فليس الوسام الذي منح لتوفيق الحكيم إلا امتداداً لهذه الأوسمة التي تمنح للثقافة العربية في بلادنا، والتي نتطلع منها إلي مزيد.

وتوفيق الحكيم لم يمنح هذا الوسام في الحقيقة لسلطانه الشخصي علي السلطة الحاكمة، فما أعرف أديبا في مصر، أكثر عزوفا عن السلطة، بل لو سمح لي توفيق الحكيم، لا أعرف أديبا أكثر إهمالا في القيام بالمراسيم الرسمية التي يسارع إلي أدائها كثير من أدبائنا مثل توفيق الحكيم . وإنما كان وساماً خالصاً لوجه الأدب ولوجه الثقافة وكان تقديراً لما بذله توفيق الحكيم من جهد خلاق مثمر في إغناء ثقافتنا العربية خلال أكثر من ثلاثين عاماً من تاريخنا القومي الحديث.

لهذا نحتفل الليلة أولا بمنح توفيق الحكيم هذا الوسام، وفي احتفالنا هذا معني من معاني الإشادة والتقدير لموقف حكومتنا الوطنية من قضية الأدب والثقافة.

إلا أن احتفالنا الليلة يحمل كذلك معنى آخر ، إننا نحتفل بتوفيق الحكيم نفسه، نحتفل به أديباً ومفكراً .. أهّله أدبه وفكره لاستحقاق هذا الوسام الذى يتوج هام الأدب العربي الحديث كله ، ويتوج هام الأدباء المحدثين جميعاً.

إن توفيق الحكيم واحد من هؤلاء الأدباء الكبار الذين استطاعوا بجهودهم الخلاقة أن يخصبوا وجداننا القومى الحديث بالقيم الجديدة، وأن يفتحوا لأدبنا وفكرنا نوافذ جديدة من الإبداع الحقيقي .

فإذا كان لطه حسين فضل استحداث منهج للبحث العلمي في الدراسة الأدبية، وإحياء تراثنا العربى القديم ، وتغذية وجداننا بالتراث اليوناني والأوربي وإغناء الرواية والقصة والمقالة الأدبية بصفحات مشرقة ملهمة، وإذا كان لمحمود تيمور فضل إنضاج القصة العربية، وخلق نماذج ومواقف من حياتنا الاجتماعية والقومية الجديدة.

وإذا كان لعباس العقاد فضل تنمية الاتجاه الوجداني في الشعر الحديث وإقامة الميزان النقدي الجديد، والتمرس بالدراسات النفسية في الأدب.

فإننا ندين لتوفيق الحكيم بأفضال عديدة كذلك لعل من أهونها شأنا أنه أول من جعل الحوار المسرحي فنا من فنون الأدب العربي .

على أن لتوفيق الحكيم معنى في حياتنا الأدبية والفكرية يفوق بكثير هذا المعنى الشكلي . فالحوار المسرحي الذي استحدثه توفيق الحكيم في الأدب العربي لم يكن إلا وسيلة تعبيرية، لنقل فلسفة متكاملة في الحياة والكون.

وتوفيق الحكيم لم يقتصر على هذه الوسيلة وحدها، وإن تكن أبرز وأنضج وسائله التعبيرية، وإنما استعان كذلك بالرواية المطولة، والقصة القصيرة والمقالة الفنية، والكتاب النظري فضلا عن الحوار المسرحي لتحقيق هذه الغاية.

وتوفيق الحكيم يعد في الحقيقة من أندر مفكرينا وأدبائنا وضوحا وتحديداً كاملاً في مذهبه من الأدب والحياة والكون، أيا كان رأينا في هذا المذهب.

فأعماله الأدبية جميعا لبنات يتكامل بها بناء فكري متسق، استلهم عناصره، من التراجيديا اليونانية، والأدب الشعبي ، والدين الإسلامي والتراث العربي القديم، ونتائج العلم الحديث، وواقع الحضارة الأوربية، فضلا عن تجاربنا الاجتماعية والقومية المباشرة، واستطاع توفيق الحكيم أن يغوص في هذه الينابيع جميعا وأن يتمثلها، وأن يصوغ منها جميعا، فلسفته، التي تلمع كل فقرة من فقراتها، وكل فصل من فصولها، بلمسته الذاتية وعبقريته الخاصة، وتجربته الحية.

فمهما عالج توفيق الحكيم موضوعا يونانيا، أو ناقش قضية علمية، أو تعرض لحدث من أحداث حياتنا الاجتماعية، أو صور نموذجا دينيا قديما، أو أعاد بناء أسطورة شعبية، ففيها جميعا نبضات قلب توفيق الحكيم، وفيها جميعا خاطرة من خطرات فكر توفيق الحكيم، ومنها جميعا يتألف هذا البناء الفلسفى المتكامل المتسق.

فإذا تساءلنا ماذا يعني توفيق الحكيم في حياتنا الثقافية والقومية على

السواء ، لوجدنا الإجابة علي هذا في المراحل المختلفة التي عبرتها فلسفته وتنقل بينها إنتاجه خلال الثلاثين سنة الماضية من حياتنا الثقافية والقومية.

ولقد كانت روايته عودة الروح تعبيراً متفتحاً عن ثورتنا القومية عام ١٩١٩ ، وكانت مساهمة جادة واعية لصياغة وجداننا القومى الجديد وربط تراثنا القومي القديم بواقعنا الثوري الجديد.

وكانت روايته الثانية «يوميات نائب في الأرياف» تعبيراً نقديا عن فشل ثورة ١٩١٩ ، وكانت تطلعاً إلي حلقة جديدة لاستكمال هذه الثورة وانتصارها.

وكانت مسرحياته التي نطلق عليها عادة اسم المسرح الذهني، صدي في الحقيقة لفشل ثورة ١٩١٩.

إن محسن الشخصية الأولى فى عودة الروح، الذى شارك بنصيب في بعث الروح القومى في ثورة ١٩١٩ ، عكف علي نفسه بعد فشل هذه الثورة يختبر أفكاره، ويناقش قيم الحياة الجديدة، ويختط لنفسه فلسفة فيها.

رأي المجتمع الجديد الذي انتهت إليه ثورة ١٩١٩ مازال زاخراً بكل الرذائل التي كان يتطلع هو وأمثاله للتخلص منها، ثم سافر إلي أوربا، وأحتك بهذا المجتمع الذي كان من الممكن أن تفصح عنه ثورة ١٩١٩ لو أنها نجحت. ولكنه رآه مجتمعا غريباً عن وجدانه، تسوده الأنانية، ويضيع في غمرة نظامه الاجتماعي ، المعني الروحي للإنسان، ويسوده الاستغلال والتنافس وفلسفة البطش والقوة والآلية، واعتقد توفيق الحكيم أن هذا هو المجتمع الثوري الجديد وأن صورته التي يراها هي الثمرة الضرورية للعلم الحديث، ولم يتبين توفيق الحكيم متناقضات هذا المجتمع فى فرنسا خاصة ولهذا لم يحسن توفيق الحكيم االتعبير عن واقع حياتنا الاجتماعية الجديدة المتطلعة، ولم يحسن رؤية عالم الغد المجيد.

ولم يبصر بالقوي الاجتماعية الصاعدة التي لا تري فى العلم نقيضا لإنسانية الانسان، ولمعانيه الروحية.

وعكف توفيق الحكيم على نفسه يسألها، وكانت أسئلته حول قيم عامة مجردة، حول العلاقة بين الإنسان والله، بين العقل والقلب، بين القدرة والحكمة، بين الإنسان والزمن، بين العلم والإيمان.

ومن هذه الثنائيات نبع حواره المسرحي ، وتعمقت نظرته الفلسفية واستطاع أن يجد حلولا جادة لكثير من هذه الأسئلة، حلولا نختلف معه فيها اختلافا كبيراً ، ولكنها تعد في الحقيقة موقفا فلسفيا شاملا تشاركه فيه بوعي أو بغير وعي طائفة من مفكرينا وأدبائنا المعاصرين.

فالتعادلية، وهي الفلسفة التي جعلها توفيق الحكيم اسما لهذه الحلول الفلسفية، وتعبيراً عن موقفه من الأدب والحياة والكون، فلسفة نستطيع أن نتبينها في الحقيقة أساساً نظريا للدكتور محمد كامل حسين في كتابه «التفسير البيولوجي للتاريخ» ، كما نتبينها منهجا في مدرسة الدكتور يوسف مراد النفسية التي يطلق عليه «علم النفس التكاملي».

إن تعادلية الحكيم ليست إذن فلسفة خاصة به وحده، وإنما هي إحدي التيارات الفكرية في ثقافتنا المعاصرة. استطاع توفيق الحكيم بأعماله الأدبية وكتاباته النظرية، أن ينشئها وأن ينميها وأن يبلورها، وأن يصبح أكثر المعبرين عنها، ووعيا بها وإفصاحاً عن مضمونها.

ولسنا اليوم في مجال دراسة هذه الفلسفة، وتحديد موقفنا منها ولكن حسبنا أن نشير أنه علي الرغم مما يشوب هذه الفلسفة من طابع تجريدي خالص ومن إغفال لقوانين الواقع الاجتماعي ، ومن تصوير لأزمة الإنسان المعاصر تصويراً ذاتياً خالصاً غير موضوعي ومن إقامة ثنائية مطلقة في الحياة والكون لا تبين لنا أسرار الحركة والتطور والثورة الاجتماعية، إلا أن هذه الفلسفة في الحقيقة تكشف عن إتساع ثقافة توفيق الحكيم، وعمق وجدانه و فكره وتعد من المذاهب الفكرية الواضحة المعالم ، المحددة القسمات في الفكر العربي المعاصر، فضلا عن أنها تحتوي علي جوانب إيجابية مبشرة وإن تكن في حاجة إلي مزيد من الوضوح والتنمية، وذلك كنظرتها للأدب باعتباره تعبيراً أو تفسيراً معا، باعتباره بناء فنيا، وقيمة

إنسانية معاً ، وكدعوتها كذلك للإنسان إلى المقاومة الإيجابية.

ولكن لعل مسرحيات توفيق الحكيم التي يطلق عليها اسم مسرح المجتمع كانت أكثر تعبيراً عن مشكلاتنا الاجتماعية المباشرة، وإن لم تنفصل عن الإطار العام لفلسفة توفيق الحكيم، بل نستطيع أن نتبين في بعضها وخاصة مسرحية «الأيدى الناعمة» استجابة واضحة واعية لمعنى مهم من معاني حياتنا الثورية الجديدة.

أما مسرحية «الصفقة» فعلي الرغم من أنها لا تعبر عن ريفنا المصري الجديد تعبيراً ثورياً عميقاً ، فإنها بغير شك استجابة كذلك لواقعنا الجديد ومشاركة في التعبير عنه وإبراز قسمات من تجاربنا وتراثنا الشعبي في قريتنا المصرية. ولكنها فضلا عن هذا تعد محاولة من أخطر المحاولات التي أضافها توفيق الحكيم إلى أدبنا العربي المعاصر، للمزاوجة بين اللغة الفصحي واللهجة العامية، وتطويعها، وإقامة لغة مسرحية موحدة منهما.

وقد لا تتيح لنا هذه العجالة أن نتحدث عن مقالات توفيق الحكيم الذي يمتزج فيها الفكر التحليلي بالمعالجة الفنية، وتمتزج القضايا الاجتماعية والإنسانية بالقضايا الأدبية والفنية، وتمتزج المشكلات الفكرية، بالحلول العملية امتزاجاً رائعاً حقاً ، ولكن حسبنا أن نكتفي بالإشارة إلي قضية.

في هذه المقالات نجد فيها توفيق الحكيم من أوائل الداعين إليها والمبشرين بها، وأعني بها قضية القومية العربية.

فتوفيق الحكيم الذي يفسر «عودة الروح» إلي قوميتنا في مصر تفسيراً مصرياً قديماً . يعود في مقالاته الأدبية المبكرة فيدعو دعوة جهيرة واضحة إلي القومية العربية.

وإذا لم تكن هذه الدعوة بارزة في مسرحياته – فيما أعرف – فلا شك أن محاولته إقامة لغة مسرحية موحدة، تصلح للنطق علي اختلاف اللهجات العربية، وتخفف من حدة الفواصل الإقليمية، تعد مساهمة لغوية عملية في تحقيق وحدة التراث القومي العربي في المسرح.

وبعد،

فما تستطيع كلمة عاجلة كهذه أن توفى توفيق الحكيم حقه من الإشادة بقيمته الحية في أدبنا وفكرنا العربي المعاصر.

ومهما اختلفنا في تقييم الفلسفة التي يبشر بها توفيق الحكيم، ومهما طاولنا قاماتنا لنقيسها بقامته العملاقة، كما حاول أن يفعل «بجماليون» مع آلهة اليونان في مسرحية توفيق الحكيم نفسه، فإننا نعترف له بالفضل، وبأنه رائد من رواد الأدب والفكر العربي ، وإن جيلنا كله، بل أن فكرنا نفسه الذى نختلف به مع توفيق الحكيم هو ثمرة من جهوده الأدبية والفكرية، التي نحمل لها ولشخصه العزيز كل تقدير وإكبار ومحبة.

إننا جميعا علي اختلاف فلسفاتنا نعمل من أجل الثقافة القومية الحقة نعمل من أجل التقدم والسلام. وتوحدنا هذه الأهداف الجليلة.

ولا شك أن احتفالنا الليلة بتوفيق الحكيم وأدب توفيق الحكيم يحمل هذا المعني الكبير كذلك، معني التقاء الأدباء والمثقفين – مهما اختلفت فلسفاتهم حول أنبل القيم الثقافية والإنسانية وأشرفها.

تهنئتي الحارة للأدباء والمثقفين العرب كافة، بهذا الوسام الذى يتوج هاماتنا جميعاً .

وتهنئتي وتقديري ومحبتي لتوفيق الحكيم وتمنياتي له بدوام الصحة والعافية، ودوام الإنتاج الخصب الملهم الذى يعبر عن احتياجات واقعنا الجديد ويغذي وجداننا القومى المتطلع.

توفيق الحكيم
في «سجن العمر»

ما أمجد أن يقف فنان كبير بعد رحلة عمر زاخر بالإبداع والأصالة أضاء فيها حياة الناس – ومازال يضيء – بالمتعة الشريفة والحكمة العالية، ليقول في تواضع وبساطة وحيرة صادقة : كل الذي أدريه أنني سأموت وأنا أتساءل لماذا لم أكن أفضل مما كنت ! ؟

ما أمجد توفيق الحكيم حقاً وهو يقول هذا فى الصفحات الأخيرة من كتابه «سجن العمر».

وتوفيق الحكيم بهذا لا يستمطر من أحد مدحاً ولا مجداً، وإنما يعبر بأمانة وإخلاص عن إحساس فني بعدم الكمال . وما اعتقد أنه في حياة الفنان بل في حياة الإنسان عامة ماهو أمجد، بل ما هو أشد كمالا،، من هذا الإحساس بعدم الكمال ! إنه الشوق الحارق إلي الأرفع والأكمل ، إنه نبض الجديد الدائم والإبداع الحق في نفس الفنان والإنسان.

علي أن توفيق الحكيم لا يثير سؤالا عاطفياً أو انفعاليا، وإنما يعبر عن النتائج الفكرية لرحلة قام بها خلال كتابه هذا منقبا عن معالم ذاته، وحدود نفسه، وعناصر شخصيته، الموروث منها والمكتسب. إنه ينتهي من رحلته إلي إحساس غامر بأنه سجين موروثات ! ولهذا يصرخ قائلا : «أنا لا أعيش حياتي إلا في نسبة ضئيلة، أما النسبة الكبري فهى تلك العجينة من العناصر المتناقضة التي أودعت تلك النطفة التي منها تكونت».

«هذا السجن الذي أعيش فيه من وراثات كأنها الجدران.هل كان من الممكن الخلاص منه ..»

«هل كان من الممكن أن أتخذ طريقاً آخر للحياة ..»

«لماذا لم أكن أفضل ما كنت، ما هو هذا الذي يحبسني فيما أكون».

والحقيقة، أن توفيق الحكيم بأسئلته هذه، أبعد ما يكون عن التشاؤم والضيق والأسف، رغم ما قد يلوح ذلك في سياق التعبير، أو ما قد يتضمنه التعبير فعلا. إنها ليست إلا أسئلة فلسفية خالصة، وهي أسئلة بالغة الأهمية والحساسية، تعبر عن وجدان فنان يريد أن يرقي على حدود ذاته، يريد أن يتخطاها إلي آفاق أرحب وأفسح.

وكتاب توفيق الحكيم هذا قد يبدو في ظاهره ترجمة ذاتية، وإنه لكذلك. وقد يبدو في ظاهره زاخراً بالطرائف والحكايات والذكريات، وإنه لكذلك، وقد يبدو في ظاهره تحليلا لمرحلة من مراحل عمره قبل تلك المرحلة التي عبر عنها في زهرة العمر، وإنها لكذلك، إلا أن الكتاب إلي جانب هذا كله، تشده عروق فلسفية، تفضي به في نهاية المطاف إلي تلك الأسئلة البالغة الأهمية والحساسية والعمق.

وما أكثر التراجم الذاتية في أدبنا الحديث والمعاصر، إلا أن هذا الكتاب قد يكون أعمقها غوصا وراء الدفائن، وأشدها شجاعة في كشفها وتحليلها والمصارحة بها.

وهذا لا يمنع من أن يكون هناك كذلك أعماق ودفائن أخري لم يصرح بها الحكيم في هذا الكتاب.

بل قد نجد في الكتاب مستوي عاليا من الوعي والتعقل، في تحليل الماضي وتفسيره، مما يضفي علي هذا الماضي قدراً كبيراً من رؤية الحاضر ومنطقه ! بل قد يكون اختيار بعض عناصر من الماضي ، اختياراً يتلاءم مع الحاضر ويتفق معه ويفسره ويبرره ! ولسنا نستطيع أن نحرم الفنان من هذا ولا يستطيع الفنان نفسه – مهما أراد – أن يتخلص من قيد حاضره الفكري – أو سجنه علي حد تعبير الحكيم – وهو يتأمل ماضيه !

ولعل هذا يثير قضية طريفة حقا. أن الماضي بموروثاته ومكتسباته المختلفة ليس وحده هو الذي يشكل الحاضر، كما يريد أن يقول توفيق الحكيم في هذا الكتاب – بل أن الحاضر كذلك بقوالبه الذهنية، وقيمه الفكرية والعاطفية والاجتماعية قد يشكل الماضي كذلك عندما يصبح هذا الماضي

موضوعاً للتأمل أو الحلم ! كما أن حلمنا بالمستقبل كثيراً ما يشكل حاضرنا ويحدد ملامحه عندما يصبح هذا الحاضر رحلة شوق إلي الحلم الذي يرف به المستقبل من بعيد !

ولكن هل معني هذا أن النظرة إلي الماضي – في الفن أو الترجمة الذاتية الأدبية – محكومة بحدود الحاضر وقيمه ؟ هل معني هذا أن النظرة إلي الماضي تنقصها الموضوعية سواء كان ذلك من خلال اختيار الأحداث أو تلوينها أو التأكيد عليها .. إلي آخر ذلك ؟ !

لا شك أن النظرة إلي الماضي تلونها في الأعمال الأدبية، رؤيا الحاضر وخبراته وقيمه، إلي حد كبير، ولكن هذا لا يلغي موضوعيتها وصدقها. إن الأمر يتوقف علي مدي صدق الفنان وأصالته وجديته.

وكتاب الحكيم نظرة إلي الماضي عامرة بالوعى والتعقل، ولكنها كذلك تنبض بالصدق والأصالة والجدية.

والكتاب محاولة لتعليل حياة وتفسيرها. وهو كما يقول في البداية ليس سردا أو تاريخا، وإنما هو محاولة من جانب توفيق الحكيم أن يقوم بدور ميكانيكي لسيارة حياته بعد رحلتها الطويلة، التي نتمنى أن تزداد طولا وامتداداً وسعادة وخصوبة. والجديد في الأمر، أن الميكانيكي والسيارة في هذا الكتاب شئ واحد هو توفيق الحكيم. إنه يقوم بدور الفاحص ودور الشئ موضوع الفحص كذلك ! وهو«يحرص كما يقول علي أن يفحص الأجزاء التى يتكون منها فحصاً دقيقاً ليعرف علي الأقل شيئاً من تركيب طبعه. هذا الطبع الذي يسجننا طول العمر».

وهكذا تبرز منذ البداية قضية الكتاب الأساسية. وهي قضية – كما ذكرنا من قبل – فلسفية . وهي شأن فلسفة توفيق الحكيم عامة، تعبر عن صراع بين طرفين متناقضين، تعبر عن ثنائية متوترة بين الموروث والمكتسب، بين سجن الطبع، وأجنحة الفكر !

وتوفيق الحكيم حريص في هذا الكتاب على أن يحدد وأن يميز وأن يفرز بين ما ورثه من ذويه وراثة، وفرض عليه فرضاً، وبين ما أكتسبه هو

بحد ذراعه بمقاومته وصراعه، بفكره المحلق المنطلق.

وفى النهاية يخلص توفيق الحكيم إلي أسئلته الفلسفية، التي ذكرناها وإلي إجاباته الفلسفية التي تلخصها هذه الكلمات :

«إن الفكر هو زهرة عمرنا، أما الطبع فهو سجن هذا العمر» . «أنا سجين في الموروث، حر في المكتسب، وما شيدته من فكر وثقافة هو ملكي وهو ما اختلف فيه عن أهلي كل الاختلاف . هاهنا مصدر قوتي الحقيقية التي بها أقاوم ...»

وتوفيق الحكيم يريد أن يؤكد بهذا أن فرديته العقلية والفنية، ليست ثمرة وراثة فحسب، ثمرة عناصر قديمة تركبت منها ذاته من مصادفة اللقاء بين أمه وأبيه، وإنما هي تعبير عن شيء آخر فوق هذه الوراثة والمصادفة، هو الفكر. وهو من ناحية أخري يريد أن يؤكد الطابع الصراعي لفرديته . إن فردية الإنسان لا تتأكد ولا تختبر حقاً إلا فى حالة التوتر والصراع والمقاومة. إن مقاومة الفرد للضغوط والعقبات، وصراعه ضد الحدود والقيود، هي التي تبرز ذاته الخاصة.

من أنا، هل أنا غيري ؟ هل أنا أمى وأبي أم مجرد تركيب جديد منهما؟ هل أنا ثمرة أجدادي وماضي ومجتمعي ... لا شك أن هذه جميعاً ملامح لي ، وهي فى الحقيقة سجني ! أما أنا الحميمة الصميمة، أنا الحقيقة الأصلية الجديدة، فهي فكري ، وهي كذلك مقاومتي لذلك السجن، لتلك الملامح الموروثة المفروضة. والمقاومة لا تعني الرفض، وإنما تعني التميز والتحرر والذاتية والفاعلية.

هذه هى جوهر القضية الفلسفية في الكتاب، ومن النادر طبعاً أن تتراكب تعابيره كما تتراكب هنا فى مقالتي علي هذا النحو المجرد الثقيل. إنها ترف فى كتاب توفيق الحكيم رفيفاً عذباً، يسيل حلاوة وبساطة وفكاهة. كما تتألق بالأحداث اللامعة، والمواقف الغريبة والصور النادرة، والعلاقات الفذة والتعليقات الذكية.

ولكن الكتاب إلي جانب هذا كذلك، يعتبر وثيقة نفسية من أخطر

الوثائق وانفعها في تفسير أدب توفيق الحكيم وإضاءة كثير من جوانبه الغامضة سواء بما يحفل به من تحليلات لأحداث طفولته وشبابه المبكر، أو بما يعنيه الكتاب نفسه من اختياره لهذه الأحداث القديمة، ومعالجتها على هذا النحو أو ذاك.

علي هذا فسواء كان الكتاب تعبيراً موضوعياً تماماً عن الماضي ، أو تعبيراً عن الماضي تشوبه بعض قيم الحاضر، فهو وثيقة بالغة الأهمية والحساسية كذلك.

إنه يقدم لنا صورتين متناقضتين لوالدته ولوالده، يقدمهما خلال عشرات الأحداث والمواقف والفكاهات والعلاقات.

ومن هاتين الصورتين تبدو الوالدة نموذجا للعاطفة الحادة، والانفعال العنيف علي حين يبدو الوالد نموذجاً لغلبة الفكر والتعقل والإتزان. ورغم هذا فما أكثر ما في الوالدة من حرص على الاستقرار والبحث عن تأمين حياتهم، وما أكثر ما في الوالد من شطحات واندفاعات. كان شاعراً وكانت له تواليف غريبة مثل اختراعه لخلطة جديدة للسجائر من السعتر والأعشاب الجافة، ومثل مواقفه الوطنية المتعددة، ومثل هواياته الغريبة التي يتورط فيها دائماً. ولعل أغربها هواية البناء والمعمار التي صورها توفيق الحكيم تصويراً فذا رائعاً حقاً في كتابه.

علي أن المهم أن توفيق الحكيم هو ثمرة لقاء هذين الطرفين المتناقضين!

ولا نحس هذا الصراع في بناء شخصيته فحسب، كما يقول في الكتاب (صراع بين والدي ووالدتي في أعماقي) وإنما نتبينه كذلك في أكثر من عمل من أعماله الأدبية، بل نجد له أصداء واضحة للغاية في فلسفته التعادلية !

ولسنا هنا في مجال دراسة أدبه كله في ضوء هذا الكتاب الجديد، وهي دراسة ينبغي أن تتحقق، وإنما أعرض فحسب لبعض الأمثلة، التي تكشف أهمية هذا الكتاب باعتباره وثيقة نفسية لتفسير أدبه وفكره علي السواء .

وما أكثر هذه الأمثلة. كان الحكيم – مثلا – يري في طفولته عفاريت مرتدية الملاءات البيضاء ، وأخري مرتدية الملاءات السوداء ، كان يراها رأي العين تظهر فجأة، وتختفي فجأة، وتصور أنها عفاريت حقيقية. ثم عرف فيما بعد أنها كانت مجرد خدعة يقوم بها الخادم والمرضعة لإخافته وإسكاته !

ما العلاقة بين هذه التجربة القديمة وبين ما يحس به حتي الآن من اعتقاد راسخ بعجائب القوي الخفية، من انشغاله واستعانته بالأساطير، من غلبة الإحساس بالمخاوف وعدم الاستقرار والقلق، ماالعلاقة بين هذه التجربة وبين قضيته الفكرية المهمة في أدبه كله، قضية العلاقة بين الحقيقة والواقع ؟

ومثال آخر. لقد مرض مرضاً طويلاً وكادت عينه اليمني أن تذهب، وحرم بسبب ذلك من أكل الجبن الرومي ؟ ! هذا المرض الطويل، هذا التهديد الذي استمر طويلا بالعمي .. ألم يعمق كثيراً من الأحاسيس الباطنية ؟ ألم يعمق عزلته داخل نفسه وحبه للسرحان الذي يتكلم عنه حتي اليوم ؟

وهناك كذلك مرض والدته الذي استمر طويلاً، مما دفعها إلي قراءة القصص الطويلة وخاصة الشعبية، وإدمانها عليها، وحرصها علي أن تقص ما قرأته كل ليلة علي ابنها ومن معه، فإذا ما انتهت من حكاية جزء قرأته، توقفت وقالت لهم : انتظروا حتي أقرأ الجزء الثانى وهكذا ! انجد هنا ينابيع عميقة لا للاهتمام بالقصص عامة فحسب، بل للدلالة الكبيرة التي أخذتها في أدب توفيق الحكيم مسرحية شهرزاد، وشخصية شهرزاد ؟ إلي أي حد ؟ وعلى أي نحو .. هل في الشكل فحسب، أم هناك أثر في المضمون ؟ أسئلة تبحث عن إجابات !

وحوالي العاشرة من عمره التقي بفتاتين من نفس عمره أحداهما شقراء والأخري خمرية ! وأحبهما الحب كله.. ألا يشير هذا بشئ إلي الصراع بين الغرب والشرق، المادية والروحية، إلى عصفور من الشرق، إلي الفتاة

الشقراء والفتاة السمراء في رحلة إلي الغد ؟ ! ... وإلي قصص أخري كثيرة.

هل هي مصادفة، هل رسّبت في النفس شيئاً، أم وجدت النفس فيها رمزاً، أم أنها قضية لا دلالة لها علي الإطلاق ؟ من الجائز هذا. ولكنها قضية تنتظر الدارس كذلك.

وفي طفولته كذلك أبصر في السماء بالمذنب الجبار هالي ، وقال أحد الخدم عن ذيل هذا المذنب بأنه يشبه المكنسة !

وتعلق هذا الوصف بواعية الطفل. لماذا ؟ ... ذيل المذنب العظيم يشبه المكنسة ! هذا الشئ المهول يشبه المكنسة ! المذنب والمكنسة ! وللمكنسة معان رمزية في مسرحياته . وفى بجماليون بالذات أمكست جالاتيا بالمكنسة فكانت الطامة الكبري . وقرر بعدها بيجماليون أن تعود تمثالاً بارداً . هل هناك علاقة ظلت في أعماق نفسه حتي طفت في صورة رمز ؟ !

وكان توفيق الحكيم ينام مع أخيه زهير داخل كيس قطنى، يحكم قفله عليهما من كل الجهات، بعد أن كان الغطاء التقليدي لا يستقر علي جسديهما ليلاً ! ! وكان توفيق الحكيم لا يستطيع أن يقرأ ما يشاء من قصصه ورواياته – هرباً من والديه – إلا تحت سرير، وكان يأتي بشمعة تضئ له أسفل السرير حتي يتمكن من القراءة.

ما العلاقة بين هذا السجن القطني، وهذا المخبأ الثقافي ،وبين الإحساس بالعزلة، بالبرج العاجي ، بانغلاقه عن الحياة الاجتماعية ؟ !

في أول تجربة له في العوم كاد يغرق، فما تعلم العوم أبداً، وما لعب طاولة، أو شرب سيجارة، وما لعب قط في حياته إلا لعبة تحولجي قطار فكان يعلق علي نافذته سيمافور يفتح به الطريق أمام القطارات العابرة. لعبته الوحيدة أن يفتح الطريق من نافذته للقطارات البعيدة !

وذات يوم شب حريق في غرفته وكاد يأتي علي البيت كله، وكان مصدر الحريق، مخبأه الثقافي تحت السرير !

وكان هناك دائماً هم معلق علي رأس أسرته طوال سنوات عديدة من طفولته، بل مازال حتى اليوم، وهو رهن مالي يثير المشاكل والتعقيدات والمخاوف. وكانت هناك آمال بملايين الجنيهات ضاعت مع ضياع المارك الألماني، وكان كتوماً لانفعالاته، لا يصرح بعواطفه وأفكاره نتيجة لضغط أسرته، وكان يكتم الصياح عندما يضرب.

ألا نستطيع أن نجد فى هذا وفي غيره، مصادر لما يحس به حتى اليوم وما أحس به طول حياته من «قلق دائم» ومصادر للطابع الرمزي الخالص لكثير من تعابيره ؟. هل هناك علاقة ! ؟

ما أسهل طبعاً أن نجد مصادر جاهزة لكثير من ملامح أدبه وفكره وفنه في حكايات وأحداث معينة، مثل عوالم الفرح، والأسطي حميدة العالمة والسكني الجماعية في القاهرة، وأجواء الريف، وتلاوة القرآن وحسن ترتيله وبروفات المسرحيات، وشارع عمادالدين، وثورة ١٩ وعشرات غيرها من الأحداث والمواقف والأشياء التي تعبر عن المرحلة السابقة علي تلك المرحلة الأخري التي صورها لنا في زهرة العمر، إلا أن التفاصيل الصغيرة التي سقتها قد تكون ذات أهمية بالغة الدلالة كذلك في تحديد بعض معالم أدبه وفكره.

عصا والده التى كان يقيس بها كل شيء، الحمي التي كانت تصيبه عندما يري جنازة، طرده من البيت وقضاؤه ليلة أمام بابه، جثمان والده وهو يدخل محمولاً في ضوء القمر، يسيرون به «في خطي رتيبة وئيدة ذات إيقاع جليل مهيب» كأنه «جثة هاملت فوق أكتاف الأبطال» ! !

ثم معالم جثة والده، يحضر غسلها فيكتشف أنها قد أخذت تتحول، أخذت تتفكك أمامه «كما يتفكك شكل سحابة في السماء ويتلاشي». ثم رائحتها التى أخذت تنتشر. كانت قد ظلت دون دفن ما يقرب من ٢٤ ساعة !

ألا نجد معالم لهذه الأشياء ولغيرها تنبض في كثير من صفحات كتبه بطريقة أو بأخري ؟ !

ثم هذا الاتجاه العقلي الخالص في والده، هذا الاتجاه إلي التدقيق الشديد والحرص الأشد، الذى يدافع عنه توفيق الحكيم دفاعاً مجيداً ليبعد به عن دائرة البخل، أليس له أصداء عالية الجرس كذلك في بنائه الفكري والفني والأدبي؟ ما علاقة هذا بحواره العقلي ومسرحه الذهني، بل وباختياره المسرحية كوسيلة للتعبير، والمسرحية كما يقول توفيق الحكيم في كتابه : فن اقتصادي بخيل ! يقوم علي التركيز والبعد عن التفاصيل والاهتمام بما هو جوهري !

حقا لقد ورث عن والده النظام والدقة والتوازن، ولكن هذا القلق الدائم الملح ما مصدره ؟ وكيف يستقيم التوازن والقلق في نفس واحدة ! أما كان هذا التوازن جديراً بأن يجنبه الإحساس بالقلق ! أم أنه قلق علي التوازن أن يختل!؟

ومن التوازن والقلق معا، تشكلت نفسية توفيق الحكيم، وتشكلت كذلك كثير من القضايا الفكرية والأدبية.

ولكن ما هي حدود الموروث من هذه النفس، وحدود المكتسب ؟ هل المكتسب هو هذا الاتجاه الأدبى، هو أن يهب نفسه للفن وأن يعفر جبينه بتراب آلهته كما قال في زهرة العمر !

حتي هذا الاتجاه الأدبي والفنى .. من يدري لعله كذلك أن يكون موروثاً ! لقد كان أبوه شاعراً وكان محباً للأدب. إلا أنه عندما تزوج، وكان مرتبه محدوداً ، انشغل بما يجنب الأسرة كل أخطار المستقبل المجهول، ولهذا كبت رغباته الأدبية، والفنية، فراحت تتفجر في سخرياته وقفشاته وأعماله الهندسية الباهظة التكاليف العديمة القيمة من الناحية العملية ! أليس هذا فناً مكبوتاً ؟ !

ما لم يستطع أبوه أن يحققه في حياته، أورثه ابنه توفيق . وهكذا كان أدب توفيق الحكيم وكان فنه ميراثاً كذلك من أبيه. أورثه رغباته المكبوته «ألقى والدي إذن على كاهلي أنا ما لم تهيئه له ظروفه أن يحمله. فما أنا إلا سجين رغبته هو التي لم يحققها».

ولا شك أن توفيق الحكيم، رغم جمال الفكرة وحسن التعبير، قد ذهب بعيداً وجاوز الحد !

والواقع أنني رغم يقيني بأهمية التفسير النفسي للأدب، فإنني لا أري الاقتصار عليه، ولا أحب أن أصل بالتفسير النفسي إلي حد القول بالحتمية النفسية ! إن التفسير النفسي للأدب يلقي أضواء بغير شك علي جوانب كثيرة من العمل الأدبي، عن العلاقة بينه وبين صاحبه، ولكنه لا يستطيع وحده أن يفسر الأدب تفسيراً كافياً سليماً !

هناك أسباب ودوافع نفسية بغير شك لكل عمل أدبي ، ولكن هناك كذلك أسباب ودوافع اجتماعية، وهناك قيم جمالية وفنية، وبهذه جميعا وبتفاعلها يتحقق العمل الأدبي ويتخلق في النهاية.

وعلي هذا فإن الوراثة النفسية وحدها محال أن تكون سبباً محتوماً لتشكيل الاتجاه الأدبي أو تحديده، دون أن ننكر طبعاً لما لهذه الوراثة من قيمة وفاعلية وأثر.

لقد ورث توفيق الحكيم أشياء من أمه ومن أبيه أساساً . وامتص أشياء من البيئة التي عاش فيها طفولته وشبابه المبكر. فهل هذه الأشياء هي سجن عمره؟ !

لا .. أبدا. إن هذه الأشياء هي لبنات هذا العمر، إنها عناصره التي لولاها لما كانت شخصيته المتميزة نفسها ! ! إن ما ورثه من أسرته كان من عوامل حريته لا من عوامل أسره ! ما هي الوراثة ؟ إنها استعدادات عامة.

إنها ليست مجرد إمكانيات نهائية محكمة. إنها إمكانيات مفتوحه تتطور أو تتدهور، تزدهر أو تندثر، تنمو أو تتعدل أو تموت. والحق أن ما ورثه توفيق الحكيم، وما أمتصه من بيئته وما أكتسبه منها، وما أتاحته له هذه الوراثة وهذه البيئة من نفس متزنة قلقة، من اتجاه عقلي تجريدي، من نظام ودقة، ومن أعماق باطنه غنيه، من عشرات الأشياء الموروثة المكتسبة، إن ما ورثه توفيق الحكيم وما إكتسبه من أسرته ومن بيئته – كانت بكل قيودها وحدودها – هي مكونات حريته ذاتها ! لم تكن جدران سجن، بل كانت

لقد استطاع بها أن يتحرك فى طريق الحياة، كانت الموروثات هي عكازاته الأولي، واستطاع بفضلها وعلي الرغم منها أن يخرج إلي دنيا المكتسبات واستطاع كذلك بفضل المكتسبات وعلي الرغم منها أن يتجاوزها ويتخطاها إلي دنيا التجديد والإضافة والإبداع !

هل حددت الموروثات جدران طريقه، هل شكلت المكتسبات خطوات مصيره؟ الموروثات في الحقيقة لا تتحرك وحدها، والمكتسبات ليست نمطاً واحداً من الأشياء . وطريق الإنسان حركة متعددة الاتجاهات متغيرة أبدا يضمها أكثر من إطار، هناك إطار النفس وهناك إطار المجتمع، وهناك إطار العمل وهناك إطار العصر والحضارة. وطريق الإنسان هو ثمرة لتفاعل هذه الأطر جميعاً . الموروثات وحدها إذن لا تحدد جدران الطريق. ولعلنا لو إنصفنا لقلنا أن الحياة لا تعرف التوائم ! ليس هناك توائم علي الإطلاق، مهما تشابهت الملامح، وتشاكلت الطبائع، واتفقت الميول والرغبات والأفكار، فى لحظة ما من لحظات الطريق، طريق الحياة والعمل. فإن مواصلة هذا الطريق كفيلة بأن تغير الملامح والطبائع والميول والرغبات والأفكار. ليس ثمة طريق واحد متشابه تماماً، ليس ثمة توأم بالمعني الحرفي للكلمة ! هناك دائما الاختلاف والتميز والتنوع. إن الموروثات إذن لا تشكل جدران طريق الحياة للإنسان، إنما تتشكل هذه الجدران، بمئات العوامل والعناصر والأشياء المتغيرة المتجددة المتصارعة المتصادمة، وفوق هذا كله هناك الإرادة والفكر وهما ليستا قوتين متحررتين من جدران الموروث والضرورة المحتومة، وإنما هما قوتان محررتان من قيود الموروث والضرورة كذلك، قوتان تحريريتان، ثوريتان! وبهما كذلك تتحقق الحياة وتواصل سيرها وإبداعها. هذا المخ البشري ، هذه الفصوص المعدودة المحدودة، ألا تنبض بالفكر ؟ ألا ينبع الفكر منها وينبغ ؟ وهو يكتشف ما حوله، ثم يعود ليكتشف ذاته في هذه الفصوص المعدودة المحدودة. إنها قيوده التي نبعت منها حريته ! وهي جدرانه التي إنطلق بفضلها وعلي الرغم منها. ! الفكر ينبع من المخ، ولكنه يكتشف المخ ذاته ويجري عليه عملياته الخلاقة.

ويضيف إليه !. إن الطين والماء .. والإناء المحدود، ما حرم زهرة العمر من أن تترعرع وتزدهر وأن تمتد إلي غير حد ، بل لعله قد أتاح لها ذلك !

وهكذا كانت حرية توفيق الحكيم، نابعة من حدوده وقيوده، من جدران موروثاته في تفاعلها مع الحياة والمجتمع، كانت استعدادات وإمكانيات استطاع توفيق الحكيم أن يوظفها وأن يجعل منها رأيا يقوله للآخرين، ومتعة شريفة يتيحها لهم ، أو موقفاً يقفه مع الحضارة والعصر.

فماذا ورث من ذويه، وماذا اكتسب من بيئته، وماذا أضاف وأبدع من عنده ؟ .. ماكان يستطيع أن يضيف وأن يبدع، بغير ما ورث وبغير ما اكتسب ! لقد أضاف وأبدع من عنده، بفضل ما ورث من ذويه، واكتسب من بيئته !

وهكذا لم تكن طفولة توفيق الحكيم ، لم تكن موروثاته ومكتسباته سجنا لعمره، بل كانت أجنحة لانطلاقه.

فهل أخطأ توفيق الحكيم في عنوان كتابه ؟ هل أخطأ في أسئلته الفلسفية و إجاباته الفلسفية ؟

لا ... وإنما ارتفع نداؤه فحسب من أجل مزيد من الحرية للفكر، مزيد من الفاعلية للإرادة، مزيد من الإبداع للفن.

من أجل هذا كان سواله الفلسفي الكبير : لماذا لم أكن أفضل مما كنت ؟

إنه الشوق الحارق إلي مزيد من الحرية والإرادة والإبداع ! ولهذا فلعلي أفضل أن يكون سؤاله علي هذا النحو : هل استطيع أن أكون أفضل مما كنت؟! والإجابة التي يرد بها توفيق الحكيم عن هذا السؤال هي : نعم .. بكل تأكيد . فهذا هو طريق الإنسان وطريق الفن كذلك . وهذا هو طريق توفيق الحكيم نفسه وهذا هو تاريخه كذلك.

إن سنوات مديدة وسعيدة ما تزال تنتظر توفيق الحكيم.

وإن أعمالا جديدة ومجيدة ما تزال ننتظرها منه.

تحية له على كتابه الأمين الشجاع، وتمنياتنا له بالصحة والعافية.

«المصـــــور»
٢٨ يناير ١٩٦٥

كتب أخرى للمؤلف

* **ألوان من القصة المصرية، مقدمة د. طه حسين – تعليق محمود أمين العالم**، دار النديم ١٩٥٦ .
* **قصص واقعية من العالم العربى**، تقديم غائب طعمة فرمان ومحمود أمين العالم، دار النديم ١٩٥٦ .
* **فى الثقافة المصرية**، بالإشتراك مع د. عبد العظيم أنيس «طبعة ثانية» دار الثقافة الجديدة ١٩٨٨ .
* **معارك فكرية**، طبعة ثانية – دار الهلال ١٩٧٠ .
* **تأملات فى عالم نجيب محفوظ**، دار الآداب – بيروت ١٩٧٠ .
* **الثقافة والثورة**، دار الآداب – بيروت ١٩٧٠ .
* **فلسفة المصادفة**، دار المعارف ١٩٧٠ .
* **هربرت ماركيوز أو فلسفة الطريق المسدود**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٧٢ .
* **الرحلة إلى الآخرين**، دار روزاليوسف ١٩٧٤ .
* **الوجه والقناع فى المسرح العربى المعاصر**، دار الآداب – بيروت ١٩٧٣ .
* **توفيق الحكيم مفكراً فناناً**، طبعة ثانية – دار شهدى ١٩٧٥ .
* **البحث عن أوروبا**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٧٥ .
* **ثلاثية الرفض والهزيمة «دراسة نقدية لروايات ثلاث لصنع الله إبراهيم»** – دار المستقبل العربى، القاهرة ١٩٨٥ .
* **الوعى والوعى الزائف فى الفكر العربى المعاصر**، دار الثقافة الجديدة ١٩٨٨ .
* **الماركسيون المصريون والقضية العربية**، دار الثقافة الجديدة ١٩٨٨ .
* **مفاهيم وقضايا إشكالية**، دار الثقافة الجديدة ١٩٨٩ .
* **أغنية إنسان «ديوان شعر»**، دار التحرير – القاهرة ١٩٦٨ .
* **قراءة لجدران زنزانة «ديوان شعر»**، وزارة الثقافة العراقية – ١٩٧٣ .
* **أربعون عاما من النقد التطبيقى: البنية والدلالة فى القصة والرواية العربية المعاصرة** – دار المستقبل العربى، ١٩٩٤ .

المحتويـــــات